УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ
ЈНУ ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА – СКОПЈЕ

м-р Жарко Асен Иванов

КНИЖЕВНА И ВИЗУЕЛНА АДАПТАЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ (ОД ФОЛКЛОРЕН ОБРАЗЕЦ ПРЕКУ ЛИТЕРАТУРНА ТРАНСФОРМАЦИЈА ДО АНИМИРАН ФИЛМ)

Докторски труд

Скопје, 2026

Докторанд:
ЖАРКО АСЕН ИВАНОВ

Тема:
КНИЖЕВНА И ВИЗУЕЛНА АДАПТАЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ
(ОД ФОЛКЛОРЕН ОБРАЗЕЦ ПРЕКУ ЛИТЕРАТУРНА ТРАНСФОРМАЦИЈА ДО АНИМИРАН ФИЛМ)

Ментор:
Проф. д-р АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Комисија за одбрана:
Проф. д-р АНА МАРТИНОСКА (претседател)
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р ДАРИН АНГЕЛОВСКИ
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р ЕРМИС ЛАФАЗАНОВСКИ
ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ
ФАКУЛТЕТ ЗА ПРИМЕНЕТА МУЗИКА, ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН УНИВЕРЗИТЕТ ЕУРОПА ПРИМА - СКОПЈЕ

Научна област:
КУЛТУРОЛОШКИ СТУДИИ

Датум на одбрана:
15 мај 2026

м-р Жарко Асен Иванов

КНИЖЕВНА И ВИЗУЕЛНА АДАПТАЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ (ОД ФОЛКЛОРЕН ОБРАЗЕЦ ПРЕКУ ЛИТЕРАТУРНА ТРАНСФОРМАЦИЈА ДО АНИМИРАН ФИЛМ)

- Апстракт –

Клучни зборови: фолклор, сказна, адаптација, интермедијалност, сценарио, анимација, метаморфоза, Шкловски, Прокопиев, фолклористика

Оваа докторска дисертација ја истражува книжевната и визуелната адаптација на фолклорот преку патот од фолклорен образец, преку авторска книжевна трансформација и сценарио, до краток анимиран филм. Во средиштето на трудот е сказната како подвижна форма што опстојува низ повторување, варијантност и медиумско преобликување. Наместо да ја мери адаптацијата според верноста кон изворот, истражувањето ја разгледува како процес во кој се менуваат функциите, ритамот, симболичките тежишта, визуелната организација и рецепциските услови на сказновниот материјал. Теориската рамка е интермедијална и компаративно-аналитичка: ги поврзува фолклористичко-морфолошките алатки со теоријата на адаптацијата и семиотиката на анимираниот филм. Посебно внимание е посветено на македонскиот контекст на собирање и трансформација на фолклорот, особено на „изневерата“ како поетички механизам преку кој колективното наследство преминува во индивидуализиран раскажувачки и визуелен глас. Корпусот е организиран околу два историски и поетички различни модели: сценаријата на Виктор Шкловски за анимирани адаптации на Толстој, Пушкин и Јури Олеша, и прозата на Александар Прокопиев со нејзините современи анимирани реализации. Преку овие примери трудот покажува дека сценариото има посебна посредничка улога: тоа е форма во која книжевниот материјал се преуредува како слика, движење, ритам и монтажна врска. Анализата покажува дека сказната ја задржува препознатливост преку преобразба. Во анимираниот филм функциите стануваат сцени, мотивите добиваат визуелна густина, а чудесното се претвора во движење, звук, боја и метаморфоза. Фолклорниот материјал се појавува како активна културна форма способна да создава нови книжевни, сценаристички и визуелни облици. Анализата покажува дека сказната ја задржува својата препознатливост преку преобразба.

LITERARY AND VISUAL ADAPTATION OF FOLKLORE (FROM FOLKLORE MODEL, THROUGH LITERARY TRANSFORMATION, TO ANIMATED FILM)

- Abstract –

Keywords: folklore, fairy tale, adaptation, intermediality, screenplay, animation, metamorphosis, Shklovsky, Prokopiev, folkloristics.

This doctoral dissertation examines the literary and visual adaptation of folklore through the movement from a folkloric model, through authorial literary transformation and screenplay, to the short animated film. The central focus is the fairy tale as a mobile form that persists through repetition, variation and medial reshaping. Rather than measuring adaptation in terms of fidelity to a source, the research approaches it as a process in which the functions, rhythm, symbolic emphases, visual organisation and conditions of reception of fairy-tale material are transformed. The theoretical framework is intermedial and comparative-analytical: it connects folkloristic and morphological tools with adaptation theory and the semiotics of animated film. Particular attention is devoted to the Macedonian context of collecting and transforming folklore, especially to "betrayal" (*iznevera*) as a poetic mechanism through which collective heritage passes into an individualised narrative and visual voice. The corpus is organised around two historically and poetically distinct models: Viktor Shklovsky's screenplays for animated adaptations of Tolstoy, Pushkin and Yuri Olesha, and the prose of Aleksandar Prokopiev with its contemporary animated realisations. Through these examples, the dissertation shows that the screenplay has a specific mediating role: it is a form in which literary material is reorganised as image, movement, rhythm and montage relation. The analysis shows that the fairy tale preserves its recognisability through transformation. In animated film, functions become scenes, motifs acquire visual density, and the marvellous is transformed into movement, sound, colour and metamorphosis. Folkloric material thus appears as an active cultural form capable of generating new literary, screenwriting and visual structures. The analysis demonstrates that the fairy tale preserves its recognisability through transformation.

Изјавувам дека докторскиот труд е оргинален труд што го имам изработено самостојно.

Своерачен потпис на докторандот
(на електронската верзиіа потпис и скратеницата с.р.)

(на електронската верзија на докторски труд)

Изјавувам дека електронската верзија на докторскиот труд е идентична со отпечатениот докторски труд.

Потпис на авторот, с.р

СОДРЖИНА

ВОВЕД: Проблематика, цели и методолошки пристап

ГЛАВА I:

1. Фолклорот како теоретски и методолошки концепт

1.1. Дефиниции, парадигми и истражувачки традиции

ГЛАВА II:

2. Сказна - жанровска морфологија и историски трансформации

2.1 Историска генеза: од усна фолклорна форма до авторска сказна

2.2 Теоретско и научно проучување на сказната: морфолошки, структуралистички и компаративни пристапи

2.3 Запишувачи и собирачи: институционализација на фолклорната традиција

2.4 Марко Цепенков меѓу записот и авторството: собирање, редакција и трансформација на фолклорниот текст

2.5 Поетики на трансформацијата: транзицијата од фолклорна кон авторска сказна

ГЛАВА III:

3. Виктор Шкловски и фолклорниот материјал - формалистичка теорија во дијалог со усната традиција

3.1 Шкловски и фолклорот: теоретски позиции и аналитички методи

3.2 Шкловски и кинематографијата: од теорија на формата до теорија на адаптацијата

3.3 Од историскиот филм до анимацијата: сценаријата на Виктор Шкловски

3.3.1. „По закон” (1926)

3.3.2. „Крилјата на крепосникот” (1926)

3.3.3. „Капетановата ќерка” (1928)

3.3.4. „Мртвиот дом” (1932)

3.3.5. „Минин и Пожарски” (1939)

3.3.6. „Љубов во тројка” (1927) и „Куќа на улица Трубнаја” (1928)

3.3.7. „Турксиб” (1929)

ГЛАВА IV:

4. Александар Прокопиев: постмодерна трансформација на фолклорниот образец

4.1 Фантастичното и сказната во фолклористичките трудови на Прокопиев

4.2 Постмодернизам: теоретски основи и клучни концепти

4.3 Постмодернизмот во македонската литература

4.4 Постмодернизмот во творештвото на Александар Прокопиев

4.4.1 „Се сеќаваш ли на Колин Костело”

4.4.2 „Љубовта на Ана”

4.4.3 „Енигмата окапи”

4.4.4 „Минотаврот чека”

4.4.5 „Блуз за милиот ислужен светец или варијација на тема - теоријата на релативитетот во просветлените животописи”

4.5 Фантастичното како структурен систем: Прокопиев и фолклорот

4.5.1 „Чудесниот мед”

4.5.2 „Речната пастрмка” („Нови антиупатства за лична употреба”, 108)

4.5.3 Антиупатство 18

4.5.4 „Антиупатство 21“

4.5.5 „Антиупатство 22“

4.5.6 „Агресија на жолтите пци“

4.5.7 „Невидливиот човек“

4.5.8 „Снежното џуџе“

ГЛАВА V:

5. Теорија на адаптацијата и филмската трансформација на сказната

5.1 Теориски осврт на филмската адаптација: верност, трансформација и автономија

5.2 Адаптацијата на сказната во филмскиот медиум: специфики и поетики

5.3 Анимацијата и сказната: основи на медиумската сродност

5.3.1. Поетика на метаморфозата

5.3.2 Генеалогија на фантазијата

5.3.3 Алтернативни онтологии

ГЛАВА VI:

6. Анимираните адаптации на Шкловски: сценарио, поетика и визуелна реализација

6.1 „Три мечки"

6.1.1 „Златокоса и трите мечки": англискиот образец и фолклорниот архетип

6.1.2 Сказната „Три мечки" на Толстој: адаптација, русификација и културен трансфер

6.1.3 Сценариото на Шкловски: повторувањето како визуелен ритам и наративна постапка

6.2 „Три дебелковци"

6.2.1 Сказната на Јури Олеша: жанровска хибридност и политичка алегорија

6.2.2 Сценариото на Шкловски: интертекстуален дијалог и медиумска трансформација

6.2.3 Краткиот анимиран филм „Три дебелковци": визуелната реализација на алегоријата

6.3 „Сказна за златното петле"

6.3.1 Сказната на Пушкин: ирониja, моќ и фолклорниот образец

6.3.2 Сценариото на Шкловски: идеолошки и поетички слоеви на адаптацијата

6.3.3 Краткиот анимиран филм „Сказна за златното петле": визуелната трансформација на текстот на Пушкин

ГЛАВА VII:

7. Александар Прокопиев: од постмодерна сказна до анимиран филм

7.1 „Кружно патување на сенката"

7.1.1 „Кружно патување на сенката“ на Димитар Солев: урбаниот хронотоп и ритуалот на тагата

7.1.2 „Кружно патување на сенката“ на Прокопиев: авторска сказна што веќе мисли „во кадар“

7.1.3 Од авторска сказна кон сценарио и анимиран филм: интермедијалната трансформација на симболиката на сенката

7.2 „Змијулче“

7.2.1 „Змијулче“ на Прокопиев: змијата, немуштиот јазик и постфолклорната осаменост

7.2.2 Сценариото за анимираниот филм „Змијулче“: архетипскиот образец во сценаристичка форма

7.2.3 Анимираниот филм „Змијулче“: визуелните метаморфози и трансформацијата на значењето

7.3 „Загадочноста на најблиското“

7.3.1 „Загадочноста на најблиското“ на Прокопиев: од сказновна матрица до постмодерна игра со блискоста и видливоста

7.3.2 Сценариото за краткиот анимиран филм: од сказновна матрица кон визуелна поетика

7.3.3 Краткиот анимиран филм „Вида и Добре“: автономен визуелен свет

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ: Интермедијалната адаптација на фолклорот - синтеза и перспективи

БИБЛИОГРАФИЈА

ФИЛМОГРАФИЈА

ВОВЕД: Проблематика, цели и методолошки пристап

> „Веројатно ја знаете приказната за двете кози кои јадат котури со ролни од филм правен по бестселер. И едната коза ѝ вели на другата: ‘Лично, јас ја претпочитам книгата!’“ (Хичкок/Трюфо, 2005: 103)

Духовитата анегдота од разговорите на Франсоа Трифо со Алфред Хичкок[1] отвора едно од клучните прашања во теоријата на адаптацијата: зошто филмот толку често се оценува според книжевниот извор и зошто отстапувањето од него речиси веднаш се чита како загуба. Хуморот во анегдотата е едноставен, но нејзината критичка острина произлегува од препознавањето на еден длабоко вкоренет рецептивен став: адаптацијата да се мери според тоа колку му останала верна на претходниот текст. Во филмското творештво буквалната верност ретко обезбедува естетска успешност. Таа многу почесто упатува на творечка инерција, на неможност новиот медиум да изгради сопствен израз и сопствена организација на материјалот. Прашањето за адаптацијата не се сведува на проверка што е зачувано, а што е изгубено во преминот од еден медиум во друг. Поважно е да се утврди како се преобразуваат наративните стратегии, семиотичките средства и хоризонтот на значење; со кои постапки новото дело го преработува својот извор; и каде авторската интервенција станува продуктивно преобликување, а каде преминува во произволно преиначување. Верноста се појавува како историски обликуван вредносен јазик што ја морализира врската меѓу книжевниот извор и филмската преработка. Роберт Стам забележува дека конвенционалниот јазик на критиката на адаптацијата често бил длабоко моралистички, „богат со термини што сугерираат дека кинематографијата на некаков начин ѝ нанела неправда на книжевноста“, додека стандардната реторика прибегнувала кон елегичен дискурс на загуба, жалејќи за она што било „изгубено“ во преминот од роман во филм (Stam, 2005: 3).

[1] Изданието *Le Cinéma selon Hitchcock* произлегува од серијата разговори што Франсоа Трифо ги водел со Алфред Хичкок во 1962 година, а книгата првпат е објавена во 1966 година. Подоцна таа ќе стекне канонско место во филмската теорија и критика како еден од најзначајните разговори со филмски автор за природата на режијата, жанрот, монтажата и односот меѓу книжевниот и филмскиот материјал.

Главната теза е дека фолклорната матрица при медиумскиот пренос не останува неподвижен остаток од претходна традиција. Во преминот од усно предание кон авторска сказна, од авторска сказна кон сценарио и од сценарио кон анимиран филм се менуваат функциите, ритамот, стилот, визуелната организација и идеолошките нагласоци. Препознатливоста на сказновниот образец, сепак, продолжува да дејствува во новиот облик. Адаптацијата се следи како низа историски, поетички и медиумски преобразби што го надминуваат едноставното споредување меѓу извор и негова подоцнежна верзија. Под фолклорна матрица се подразбира подвижен распоред на структурни, мотивски и симболички елементи што го организираат сказновниот материјал: функциите на дејството, типизираните ликови, чудесните предмети, моделите на патување, недостиг, забрана, испитување и преобразба, како и особената организација на просторот и времето. Таа матрица не упатува на еден единствен изворен текст. Станува збор за препознатлива структура што во различни историски услови добива книжевни, сценаристички и визуелни облици.

Фолклористиката внесува неопходна корекција во ова прашање. Во нејзините рамки верноста добива поинаква тежина: покрај естетската, таа има и методолошка вредност. Во филмот и во уметничката преработка отстапувањето од изворот може да биде знак на творечка автономија; при собирањето и бележењето на фолклорниот материјал таквата слобода има сосема поинакви последици. Од собирачот се очекува доследност кон кажаното: без допишување, поправање или стилизирање според сопствен вкус. Неговата задача е да посредува, да не го надоместува раскажувачот. Секоја редакторска интервенција може да ја измени стилската физиономија на текстот и да ја ослаби неговата документарна и културно-историска вредност. Од оваа разлика произлегува и разграничувањето меѓу народната и авторската сказна. Народната сказна настанува и опстојува како варијантна форма: таа се менува низ усното пренесување, но тие промени доаѓаат од живата традиција, од меморијата, од ситуацијата на кажување и од конкретниот раскажувач, а не од литературна редакција на запишувачот. Авторската сказна, пак, има препознатлива авторска инстанца и сопствена поетика. Таа може да презема мотиви, фигури и композициони постапки од фолклорот, но веќе работи во друг творечки контекст. Макс Лити ја поставува оваа граница кога укажува дека треба да се разликуваат „вистинската“ (echt) и „невистинската“ (unecht) сказна, поими што не се совпаѓаат со „изворна“ (ursprünglich) и

„преработена“ (nicht ursprünglich) сказна (Lüthi, 1986: 103). Истата граница може да се воочи и во односот меѓу запишаните народни варијанти кај Цепенков и авторските обработки на Прокопиев. Кај Цепенков сказновниот материјал е врзан за бележењето на усната традиција и за зачувувањето на нејзината варијантна форма; кај Прокопиев слични мотивски и симболички јадра влегуваат во современа прозна композиција, со авторски ритам, иронија, интертекстуални врски и поинаква читателска адреса. Тука верноста веќе не значи исто: во записот таа е методолошка обврска кон кажаното, а во авторската обработка станува прашање на творечко преуредување. Прашањето за верноста, според тоа, се распоредува на две рамништа: како дисциплина на фолклорното собирање и како естетски проблем во адаптацијата.

Во адаптацијата, верноста го надминува едноставното споредување со изворот и се отвора кон односите меѓу текстови, медиуми, традиции и авторски интервенции. Кај Жерар Женет, транстекстуалноста го означува „сè она што го поставува текстот во врска со други текстови, без разлика дали е очигледно или скриено“ (Genette, 1997: 1). Во оваа поимовна рамка најпогодна за анализата е хипертекстуалноста, односот во кој еден текст се создава преку трансформација на претходен текст. Кај „Три мечки“ тој однос не се исцрпува во врската меѓу англискиот сказновен образец и обработката на Толстој; материјалот продолжува кон сценариото на Шкловски и кон краткиот анимиран филм. Кај „Сказна за златното петле“ Пушкиновиот текст, сценариото и филмската реализација откриваат како истиот материјал минува низ различни поетички и идеолошки нагласоци. Во современиот македонски корпус, расказите на Прокопиев и нивните анимирани адаптации го поставуваат проблемот во друга историска ситуација: фолклорниот симбол влегува во постмодерна прозна форма, а потоа добива нова визуелна и звучна организација. Хипертекстуалноста, во овој контекст, станува поим за следење на конкретното движење на сказновниот материјал низ текст, сценарио и анимација.

Современата теорија на адаптацијата сè појасно ја напушта претпоставката дека адаптираното дело има понизок статус од својот извор. Линда Хачион нагласува дека поттикот за адаптација може да се движи од оспорување и преобликување на изворното дело до обид за одржување континуитет со него, вклучително и она што таа го определува како „намера да се изрази омаж преку копирање“ (Hutcheon, 2006: 7). Нејзината формулација дека „адаптацијата е повторување, но повторување без репликација“ (Ibid.) е особено важна за

корпус во кој повторувањето никогаш не значи проста репродукција. Кај Шкловски, познатиот сказновен материјал добива нов распоред на сцени, ритам и монтажни врски; кај Прокопиев, фолклорниот знак влегува во урбана, иронична и постмодерна средина, каде неговата препознатливост се зачувува преку промена на тонот, перспективата и медиумот. Критиката на верноста кај Стам и Хачион овде се проширува во фолклористичка и интермедијална перспектива. Кога изворот има облик на варијантна фолклорна матрица, адаптацијата не може да се мери само според зачувани и изгубени елементи. Таа се следи преку преместувањата на мотивот, функцијата, ритамот, визуелната организација и рецепциската положба.

Сказната уште пред да стане книжевен или филмски материјал живее преку пренесување, варијанти и повторувања со промена. Усната форма, записот, авторската сказна, сценариото и анимираниот филм се различни моменти во движењето на истиот раскажувачки материјал. Со секое ново пренесување приказната добива поинаков медиумски израз и поинаква културна функција. Суштинско станува прашањето како, под кои услови и во колкава мера мотивите, симболите и структурите на народното творештво се преобразуваат во различни културни средини и медиумски облици. Едноставната линија „книга → филм“ е недоволна за сказната, бидејќи го скратува нејзиниот подолг културен пат: усното пренесување, записот, авторската преработка, сценариото и визуелната реализација. Поради тоа, анализата ја следи пошироката траекторија: фолклорен образец → книжевна адаптација → сценаристичко обликување → анимиран филм. Главното прашање е како фолклорната матрица опстојува и се преобразува во различни историски, естетски и идеолошки околности: од романтизмот, преку модернизмот и постмодернизмот, до анимацијата како медиум особено близок до чудесното, метаморфозата и визуелната преобразба. Од ова произлегуваат три истражувачки прашања: како фолклорната матрица се менува при преминот од усно кажување кон авторска книжевност, а потоа кон сценарио и анимација; како модернистичките и постмодернистичките постапки ја менуваат нејзината наративна градба и симболичкиот потенцијал; и како сценариото се оформува како посредничка форма меѓу текстот, сликата и движењето.

Интермедијалната поставеност на трудот произлегува од фактот дека преминот меѓу медиуми ги менува содржината, материјалните услови, семиотичката организација и рецепциските околности во кои делото функционира. Ирена Рајевски ја разгледува

интермедијалноста преку три потесни категории: „медиумска транспозиција, медиумска комбинација и интермедијални референции“ (Rajewsky, 2005: 51). Ова разграничување е значајно за адаптацијата на сказната кон анимиран филм, бидејќи во тој процес се вкрстуваат преминот од еден медиум во друг, спојувањето на повеќе изразни системи и упатувањето кон претходниот текст. Ларс Елерстром предлага медиумите да се анализираат преку „материјални, просторновременски, сетилни и семиотички модалитети“ (Elleström, 2021: 46), што овозможува сценариото и анимираниот филм да се разгледаат како облици во кои сказната добива друг систем на материјалност, ритам, восприемање и визуелна организација. Во таква рамка анимацијата има особено место, бидејќи преобразбата ја претвора во видлив процес. За разлика од фотографскиот филм, кој поаѓа од снимање на веќе постоечко тело и простор, анимацијата ја создава фигурата од самиот почеток: линијата, бојата, материјалот, движењето и ритамот стануваат носители на значењето. Врската меѓу сказната и анимацијата произлегува од нивната заедничка отвореност кон чудесното, преобразбата и променливата форма. Во сказната чудесното е внатрешен закон на прикажаниот свет; во анимацијата тоа може непосредно да се обликува како движење, промена, деформација, премин од една форма во друга. Краткиот анимиран филм дополнително ја засилува оваа сродност: ограничената должина бара згуснато раскажување, па секоја сцена, предмет, боја, звук или движење добива поголема семантичка тежина. Поради тоа краткометражната анимација е особено погодна за следење на сказновниот материјал во неговите концентрирани, визуелно организирани облици.

Во корпусот на народната проза сказната има посебно место. Во неа се препознаваат вредносните, симболичките и наративните модели на заедницата, но таа не останува врзана само за првичниот контекст на усното кажување. Нејзината трајност произлегува од способноста да се пренесува, да се менува и повторно да се активира во нови историски и медиумски околности. Сказната се разгледува како сведоштво за колективната имагинација и како форма што постојано создава нови облици на културно паметење. Елеазар Мелетински ја разбира сказната како жанр што се оформува преку историско оддалечување од митот. Според него, нејзината класична форма настанува тогаш кога митолошкиот светоглед ја губи својата првична функција и се преобразува во поетичка фантастика: „Формирањето на класичната форма на волшебната сказна завршило далеку зад историските граници на првобитниот општествен поредок, во многу поразвиено општество.

Предуслов за тоа бил упадокот на митолошкиот светоглед, кој сега се ‘претворил’ во поетска форма на волшебната сказна. Тоа бил и конечниот раскин на синкретичката врска со митот“ (Мелетински, 1970: 145). Ова историско оддалечување од митот е важно за тезата на трудот: сказната уште во своето жанровско оформување настанува преку преобразба. Таа го задржува допирот со архаичните претстави, но ги внесува во раскажувачка структура што може да се пренесува, преработува и приспособува. Нејзините подоцнежни книжевни, сценаристички и анимирани облици го продолжуваат ова постаро својство на жанрот: способноста да се менува без да ја изгуби својата препознатлива структура. Иако сказната одамна е предмет на фолклористички, етнолошки, психоаналитички, филозофски, книжевнотеориски и наратолошки проучувања, овде пресуден е нејзиниот творечки потенцијал: можноста да преминува од усна традиција во авторска книжевност, од книжевен текст во сценарио, од сценарио во анимиран филм. Нејзината структурна еластичност, симболичка густина и отвореност кон различни облици на уметничко обликување овозможуваат сказновниот материјал да се разгледува како живо наследство, способно да создава нови текстуални и визуелни форми. Во македонската научна средина оваа интермедијална подвижност на сказната сè уште не е доволно систематизирана, поради што трудот ја поставува во средиштето на својата анализа.

Способноста на сказната да поминува низ различни облици на уметничко изразување го отвора следното теориско прашање: врз кој естетски принцип се заснова легитимноста на отстапувањето од традиционалниот образец? При преминот од усна традиција кон авторска сказна, фантастичен расказ, сценарио или анимиран филм се менуваат организацијата на дејството, обликувањето на ликовите, просторот, ритамот и визуелната материја. Таквата промена не мора да значи губење на сказновното јадро; може да биде начин познатиот образец повторно да стане восприемлив во нов поетички и медиумски контекст. Еден од највлијателните одговори на ова прашање го дава руската формална школа, особено Виктор Шкловски со концептот остранение или очудување. Кај Шкловски уметничката форма го извлекува предметот од навиката на препознавањето и го враќа во полето на живата перцепција. Очудувањето е отпор кон автоматизираното гледање, кон состојбата во која предметите, постапките и наративните шеми се примаат по навика. Во есејот Уметноста како постапка (Искусство как приём) Шкловски формулира: „За да се врати чувството за живот, за да се почувствуваат нештата и каменот да стане камен, постои

она што се вика уметност. Целта на уметноста е да даде чувство за нештата преку набљудување, а не преку препознавање; уметничката постапка е постапка на очудување на нештата, постапка на отежната форма, која ги потенцира тешкотиите и времетраењето на перцепцијата...“ (Шкловский, 1929: 13). Во оваа перспектива, преработката на сказната значи обновување на восприемањето на веќе познат образец. Стариот материјал се преуредува во нов распоред на мотиви, ритам и медиумски средства, со што излегува од автоматизмот на препознавањето и повторно станува забележлив. Кога сказната преминува во книжевен текст, сценарио или анимиран филм, нејзините мотиви добиваат поинаков начин на дејствување врз читателот или гледачот.

Во таа теориска и методолошка рамка, Шкловски и Прокопиев се појавуваат како два историски оддалечени, но споредливи примери на преобразба на сказновниот материјал. Нивната врска произлегува од начинот на кој традиционалниот образец се пренесува низ авторска обработка, сценаристичко преуредување и визуелна реализација, иако станува збор за различни книжевни, културни и медиумски околности. Кај Шкловски, формалистичката и модернистичката перспектива ја истакнуваат постапката: односот меѓу фабула и сиже, композицијата, ритамот, монтажното поврзување и медиумската организација на материјалот. Кај Прокопиев, фолклорниот образец влегува во постмодерна проза обележана со интертекстуалност, жанровска игра, иронија, фрагментарност и двојно обраќање кон детското и возрасното читање. Споредбата меѓу овие два корпуса овозможува да се види како сказната се преобразува во различни историски и поетички услови, без да ја изгуби својата структурна препознатливост. Кај Шкловски филмот добива значење како уметност што ја преуредува стварноста со сопствени средства: кадар, рез, ритам, промена на гледиштето и монтажно поврзување. Неговиот интерес за кинематографијата произлегува од способноста на филмската форма да создаде ново восприемање, различно од книжевниот расказ и од театарската сцена, а не од самата тематска современост на филмот. Таквото разграничување меѓу модерноста како тема и модернизмот како поетика е блиско до формулацијата на Никица Гилиќ: „Модернизмот, значи, во овој контекст е пред сè интересен како тип уметничка поетика и соодветна стилистика; не станува збор само за гола тема“ (Gilić, 2024: 20). Пренесено во областа на сценариото и кинематографијата, разбирањето на уметноста како постапка кај Шкловски ја поставува адаптацијата како промена на уметничката организација. При преминот од книжевен текст кон филм, содржината добива

нова структура преку кадрирање, движење, монтажен ритам, визуелен акцент и звучна артикулација. Шкловски има посебно место во оваа анализа: кај него адаптацијата се појавува како работа врз формата, далеку од едноставно прераскажување во друг медиум.

Методолошки, трудот е поставен интермедијално и компаративно-аналитички, врз два историски различни корпуса. Споредбата се гради околу преобразбите на сказновниот материјал низ книжевен текст, сценарио и анимиран филм, а не околу двата авторски опуса во целина. На првото рамниште, секој пример се следи во односот меѓу претходниот образец, неговото сценаристичко преуредување и филмската реализација. На второто рамниште, корпусите на Шкловски и Прокопиев се поставуваат еден спроти друг како два историски различни модели на преобразба на фолклорната матрица: кај Шкловски - модернистички, формалистички и сценаристички; кај Прокопиев - постмодерен, интертекстуален и македонски културно ситуиран. Заедничката точка на споредбата е преминот на сказновниот материјал од текстуална кон визуелна и анимациска организација. Анализата ги поврзува неколкуте постапки што ги бара самиот корпус: книжевните текстови и сценаријата се разгледуваат со внимание кон фабулата, сижето, функциите на ликовите, мотивските повторувања и местата каде што претходниот образец се менува; односите меѓу фолклорниот модел, авторската преработка и сценариото се испитуваат преку интертекстуална и хипертекстуална анализа; анимираните филмови се анализираат интермедијално и семиотички, преку кадарот, движењето, бојата, ритамот, монтажното поврзување, звучната артикулација и визуелната метаморфоза. Секој пример се опфаќа во трите облици во кои сказновниот материјал ја менува својата организација: како книжевен текст, како сценарио и како анимирана визуелна целина.

Изборот на корпусот произлегува од неговата врска со основната истражувачка линија: преобразбата на сказновниот материјал низ книжевен текст, сценарио и анимиран филм. Биографските и институционалните околности не се земаат како толкувачка предност. Бидејќи дел од современиот македонски корпус е поврзан со автор кој има и менторска улога во изработката на дисертацијата, анализата мора да остане врзана за истите критериуми што се применуваат и врз другите примери. Шкловски и Прокопиев се разгледуваат како два различни историски и поетички модели на преобразба на сказновниот материјал: првиот во контекст на руската формалистичка мисла, сценариото и раната советска кинематографија, вториот во контекст на македонската постмодерна проза, авторската сказна и современата

анимација. При анализата на текстовите и филмовите се следат односот кон фолклорниот образец, прераспоредувањето на фабулата, улогата на сценариото, визуелната организација, третманот на ликот, просторот, ритамот, метаморфозата и звучната артикулација. Дополнителна околност е тоа што во дел од современиот македонски корпус истражувачот има непосредно авторско или коавторско искуство во процесот на адаптација. Тоа искуство не служи како доказ за авторската намера. Неговата вредност е во познавањето на продукциските, сценаристичките и анимациските услови во кои се одвива медиумската трансформација. Анализата, сепак, останува насочена кон достапните текстуални, сценаристички и филмски облици и кон начинот на кој тие ја организираат сопствената структура.

Шкловски во оваа дисертација се разгледува на местото каде што неговата теорија на формата се среќава со сценаристичката практика. Неговите поетички идеи излегуваат од рамките на формалистичката теорија и се проверуваат во непосредна работа со книжевен и сказновен материјал. Таквата перспектива ги поврзува неговите анимирани сценарија со размислувањето за уметничката постапка и го извлекува сценаристичкиот дел од неговиот опус од маргиналната положба во која најчесто се сместува. Шкловски е автор на три сценарија за кратки анимирани филмови: „Три мечки“ (Три медведя) според сказната на Толстој, „Сказна за златното петле“ (Сказка о золотом петушке) според сказната на Пушкин и „Три дебелковци“ (Три толстяка) според романот-сказна на Јури Олеша. Во овие сценарија сказновниот материјал влегува во модернистичка обработка: се преиспитува односот меѓу фабула и сиже, меѓу чудесното и идеолошкото, меѓу литературниот извор и визуелната организација на дејството. Сценариото тука има посебна тежина. Пред филмот, тоа веќе го прераспоредува книжевниот материјал како слика, движење, ритам и монтажна врска.

Современиот македонски дел од корпусот е насочен кон прозата на Александар Прокопиев, особено кон начинот на кој фолклорната матрица се преобразува во постмодерен краток расказ во збирката „Човечулец“. Кај Прокопиев сказната станува активен слој на текстот: влегува во современи ситуации, урбани простори, иронични пресврти, интертекстуални игри и двојно обраќање кон детското и возрасното читање. Анализата ги следи трите раскази и нивните кратки анимирани адаптации: „Змијулче“, „Загадочноста на најблиското“ и „Кружно патување на сенката“. При преминот од расказ кон сценарио и анимиран филм, фолклорниот симбол и митската слика добиваат нова

визуелна организација. Особено е важен третманот на јунакот: тој може да биде преименуван, дополнително карактеризиран, поставен во урбан простор или доведен во односи што не постојат во народната сказна. Таквите интервенции ја отвораат сказновната матрица кон друг жанровски и медиумски контекст, а играта меѓу реалното и имагинарното, преобразбата на просторот и допирот со чудесното остануваат нејзини клучни точки. Во двата корпуса адаптацијата се јавува како повеќефазно движење: од усно раскажување и запис, преку авторско книжевно преобликување и сценарио, до режисерска и аниматорска креација. Анализата ја следи културната биографија на сказната: нејзиното движење низ различни историски слоеви, жанровски облици и медиумски артикулации, од архаичните врски меѓу митот, магијата и усното раскажување до современите уметнички форми во кои чудесното и имагинарното добиваат израз преку текст, слика, звук и движење.

Структурата на дисертацијата го следи патот по кој сказната преминува од фолклорна, варијантна и историски променлива форма во авторска книжевност, сценарио и анимација. Првите две поглавја ја поставуваат фолклористичката и жанровската основа на истражувањето, со внимание кон изведбеноста, варијантноста, морфолошката стабилност и историската трансформација на сказната. Потоа се отвораат двата авторски хоризонта врз кои се гради споредбата: Шкловски, во врска со формалистичката постапка, кинематографијата и сценариото, и Прокопиев, во контекст на македонската постмодерна проза и нејзините фолклорни, фантастични и сказновни слоеви. Теориската расправа за адаптацијата и филмската трансформација ја подготвува аналитичката работа во последните две поглавја, каде книжевниот образец, сценариото и анимираниот филм се разгледуваат како три степени на медиумско преуредување. Заклучните согледби го заокружуваат основниот аргумент на дисертацијата: во преминот од усно кажување кон книжевна обработка, од авторска сказна кон сценарио и од сценарио кон анимирана слика, сказновниот материјал ја менува својата организација, а чудесното добива нова материјалност во сликата, звукот, ритамот и движењето.

ГЛАВА I:

Фолклорот како теоретски и методолошки концепт

1.1 Дефиниции, парадигми и истражувачки традиции

Фолклорот претставува повеќе од усно народно творештво сфатено како одраз на животот на една заедница. Тој ја обликува колективната стварност преку селекција, меморирање и естетска организација на мотиви, формули и жанровски шеми во конкретни изведбени ситуации. Ден Бен-Амос ја нагласува оваа процесуална природа кога укажува дека „Во својот културен контекст, фолклорот не е збир од нешта, туку процес - поточно, комуникативен процес“ (Ben-Amos, 1972: 9). Со тоа тежиштето се поместува од фолклорот како готов производ кон фолклорот како дејствување: традицијата се создава, се пренесува и се менува во живи ситуации на комуникација и изведба. Истата поставеност ја носи и поконцизната дефиниција на Бен-Амос: „Фолклорот е уметничка комуникација во мали групи“ (Ben-Amos, 1972: 13). Фолклорниот материјал оттука се јавува како подвижна форма што уште во усната традиција постои преку пренесување, приспособување и ново остварување. Изведбеноста, варијантноста и историската променливост се трите својства преку кои фолклорот ја открива својата адаптивна природа. Изведбеноста покажува дека фолклорниот текст постои и како запишана јазична целина и како глас, ритам, гест, ситуација и однос со слушателите. Варијантноста го ослабува поимот единствен оригинал, бидејќи секое ново кажување го повторува образецот и истовремено го приспособува кон нови околности. Историската променливост ја поставува традицијата како процес на постојана реактуализација, а не како затворен остаток од минатото. Од нив произлегува и основната линија на анализата: сказната може да премине од усна форма во книжевна обработка, од книжевен текст во сценарио и од сценарио во анимиран филм затоа што веќе носи внатрешна способност за преобразба.

Фолклорот ја надминува вербалната форма, бидејќи се остварува и како звук, гест, ритам и конкретен чин на изведба. Бауман ја опишува изведбата како двојност меѓу „уметничко дејство“ и „уметнички настан“, при што перформативната целина ги вклучува изведувачот, уметничката форма, публиката и амбиентот (Bauman, 1975: 290). Слично на

тоа, Финеган нагласува дека усната поезија „не постои и нема континуитет надвор од нејзината изведба“, а вештината на изведувачот, природата и реакцијата на публиката, контекстот и целта ги определува како „суштински аспекти на уметноста и значењето на усното дело“ (Finnegan, 1977: 28). Кравцов и Лазутин дополнително ја истакнуваат синкретичната природа на фолклорот: тој „често комбинира елементи од различни видови уметност - усна, музичка, театарска - тесно поврзани со народните ритми и слики“ (Кравцов, Лазутин, 1977: 7). Во оваа синкретична поставеност веќе се гледа причината поради која фолклорниот материјал лесно преминува кон медиуми што работат со повеќе изразни средства. Во анимацијата гласот, ритамот, сликата, движењето и преобразбата повторно се спојуваат во единствена изведбена целина, само во изменети медиумски услови.

Фолклорот одамна се проучува во повеќе истражувачки полиња, но тука вниманието се насочува кон неговата врска со заедницата и со традициите што таа ги препознава како свои. Алан Дандис укажува дека терминот *folk* или заедница може да означи „каква било група луѓе што споделуваат барем еден заеднички фактор“; тој фактор може да биде „заедничко занимање, јазик или религија“, но суштинско е групата да има „некакви традиции што ги смета за свои“ (Dundes, 1965: 2). Таквата дефиниција го поставува фолклорот како културна форма што истовремено припаѓа на јазикот, книжевноста, обредот, секојдневната практика и колективната меморија. Поважно е како таа форма создава поетички обрасци што можат да се пренесуваат, да се менуваат и да влегуваат во нови медиумски облици.

Историско-поетичката перспектива на Веселовски го поставува потеклото на поетичката форма во најстарите облици на колективна изведба. Во *Историска поетика* (*Историческая поэтика*) тој го објаснува настанувањето на поезијата преку архаичниот фолклор и го нагласува значењето на првобитниот синкретизам. Најраните облици на уметнички израз произлегуваат од единството меѓу ритмичкото движење, музиката, зборот и ритуалната функција во една изведбена целина. Таквото единство меѓу знакот и значењето, меѓу сликата и нештото, е суштинско и за митското мислење. Касирер ја опишува митската свест како состојба во која „двата елемента, нештото и значењето, се неразграничени, бидејќи се спојуваат, сраснуваат и се згуснуваат во непосредно единство“ (Cassirer, 1955: 24). Од таа примарна недиференцираност постепено се издвојуваат подоцнежните форми на симболичко изразување: јазикот, поезијата и ритуалот. Во првобитните обреди зборот

имал ритмичка и мелодиска функција, а текстот се создавал во текот на изведбата, најчесто преку повторување на неколку стиха врзани за моментално чувство, слика или дејство. Со развојот на културата, колективните хорски изведби добивале обреден и култен карактер, повторуваните фрази постепено се трансформирале во поетски структури, а обредната рамка им давала стабилност и смисла. Пенушлиски го поврзува овој процес со постепеното издвојување на одделниот изведувач: „од општиот синкретизам се издвоила улогата на одделен пејач, кој долго време истовремено ги имал и функциите на играч и музикант. Понатамошниот развиток на поезијата се движел во правецот од пејач кон поет (формула на А. Веселовски) со постепено одделување на музиката од танцот, потем на песната од музичкиот сопровод, најпосле на говорниот текст од напевот“ (Пенушлиски, 2004: 13). Оваа историско-поетичка линија ја поврзува фолклорната форма со повеќеканална, синкретична изведба уште во нејзините најрани слоеви. Во изменети медиумски услови, истата синкретична поставеност повторно станува препознатлива во анимацијата, каде зборот, звукот, движењето и сликата се организираат како единствена изразна целина.

Развојот на најстарите фолклорни творби се движи од ритуално-синкретичка изведба, преку оформување и стабилизирање на повторливи вербални формули, до постепена жанровска диференцијација и автономизација на поетските и наративните облици. Во тој процес прашањето за авторството и анонимноста добива посебна тежина. Фолклорната творба произлегува од поединечен творечки чин, но со влегувањето во колективниот пренос индивидуалното авторство постепено се повлекува. Оваа двојност јасно ја формулира Пенушлиски: „секоја фолклорна творба е дело на еден човек, чие име останува обично непознато. Својата творба авторот сам ја создава, потоа таа се пренесува во некоја средина и тогаш тој е веќе обезличен од неа и името му се заборава. Оние луѓе што ќе ја прифатат творбата, според своите чувства и погледи, со текот на времето или ја подложуваат на постојан ретуш и стилизација и така ја усовршуваат или од разни причини ја намалуваат нејзината вредност. Во оваа смисла, фолклорот е процес колку индивидуален, толку и колективен“ (Пенушлиски, 2004: 13–14). Овој однос меѓу поединечниот творечки чин и колективниот пренос подоцна помага да се разграничи народната сказна од авторската обработка и сценариото.

Со влегувањето во колективниот пренос, фолклорниот текст почнува да живее низ варијанти. Секој раскажувач го приспособува фолклорниот текст кон сопствениот израз, кон

конкретната ситуација и кон очекувањата на слушателите; оттука во усната традиција настануваат бројни варијанти на иста творба. Според Баре Толкен, варијантноста претставува основен начин на постоење на традицијата: „Постојаната промена, варијацијата во рамките на една традиција - било намерна или ненамерна - овде се сфаќа едноставно како централен факт на постоењето на фолклорот“ (Toelken, 1996: 7). Променливоста се забележува дури и кога ист раскажувач повторно ја кажува истата творба, бидејќи секое остварување се случува во нова ситуација. Алберт Лорд затоа забележува дека „...во вистинска смисла, секоја изведба е посебна песна; секоја изведба е единствена и го носи потписот на својот поет-пејач“ (Lord, 1971: 4). Теориската основа за ваквото разбирање ја поставува Милман Пари со определувањето на формулата како „група зборови која редовно се употребува под исти метрички услови за да изрази дадена суштинска идеја“ (Parry, 1930: 80). Усната композиција се создава во рамките на усвоени формули, мотиви и жанровски конвенции; произволноста е ограничена од традициската рамка во која раскажувачот избира, распоредува и приспособува познат материјал. Во теоријата на усната традиција овој процес се означува како композиција во изведба (*composition in performance*): текстот се оформува во самиот чин на изведба, преку избор и прераспоредување на наследени формули и мотиви. Дандис ја нагласува истата подвижност кога забележува дека фолклорот се пренесува „преку контакт од човек на човек“, при што секоја фолклорна единица може да се менува во зависност од „индивидуалните потреби на изведувачот, од конкретниот социјален контекст и составот на публиката, како и од барањата на новото време, така што низ преносот таа понекогаш останува препознатливо иста, а понекогаш видливо се преобликува“ (Dundes, 2007: 58). Во оваа варијантна природа се подготвува и подоцнежната адаптивност на сказната: книжевната обработка, сценариото и анимираниот филм го менуваат фолклорниот материјал, но преку таа промена го продолжуваат неговото постаро својство - да опстојува преку пренесување, избор и ново обликување.

Историчноста на народните традиции е во средиштето на студијата на Џузепе Кокјара *Историја на фолклорот во Европа* (*Storia del folklore in Europa*). Според него, „доколку популарните традиции треба да се сметаат за историски формации, фундаменталниот проблем што тие го поставуваат, со оглед на нивната природа, има историски карактер“ (Cocchiara, 1981: 4). Кокјара ја формулира и задачата на истражувачот: „да разбере како тие биле формирани, зошто се зачувани, кои биле и кои се потребите што

го одредуваат нивното континуирано - и би рекол природно - преработување, во кое лежи самата тајна на нивното постоење, што е континуирано умирање за вечно повторно оживување“ (Cocchiara, 1981: 24). Во ова разбирање историчноста и преобликувањето се услови за траењето на фолклорот. Народната приказна, а најмногу сказната, има посебно место во тие процеси: нејзината отворена структура, симболичка густина и наративна пластичност овозможуваат да се следи како колективното искуство преминува во нови облици на имагинација, во различни историски и медиумски услови.

Сказната е жанровска форма во која најјасно се среќаваат стабилноста и променливоста на фолклорната структура. За нејзиното проучување пресвртна останува морфологијата на Владимир Проп. Наместо да ги класифицира сказните според мотиви или сижеа, Проп го воведува поимот функција како „постапка на ликот определена од аспект на нејзиното значење за текот на дејството“ (Пропп, 1928: 29–30). Сказната се организира како редослед на дејствени операции: развојот „од нанесувањето на штетата или недостигот, преку меѓуфункциите, кон свадбата или некои други функции употребени како расплет“ (Пропп, 1928: 100) претставува варијација на иста длабинска структура. Кај Проп инваријантата се наоѓа во редоследот и меѓусебната поврзаност на функциите, а ликовите, атрибутите и конкретните мотиви остануваат варијантни. Стабилниот функциски распоред овозможува препознатливост при преминот меѓу медиуми, додека варијантните елементи создаваат простор за преобликување. Во книжевната адаптација функциите можат да добијат психолошка мотивација, стилско разгранување или нов идеолошки акцент; во анимацијата истиот распоред преминува во движење, преобразба на просторот и визуелна метаморфоза.

ГЛАВА II:

2. Сказна - жанровска морфологија и историски трансформации

Сказната е централната прозаична форма во анализата на преминот од фолклорен образец кон книжевна обработка, сценарио и анимиран филм. Во неа најјасно се среќаваат стабилноста на моделот и променливоста на изведбата: повторливите формули, типизираните фигури, чудесното и композиционата матрица создаваат препознатлива структура, но секое ново пренесување ја внесува таа структура во друг културен, поетички и медиумски контекст. Таквата организација овозможува трансформациите од народна кон авторска форма да се следат како историски и поетички процеси на преобликување, без да се изгуби врската со традицијата.

Терминолошкото определување на сказната е една од почетните тешкотии во нејзиното жанровско разграничување. Во словенскиот и балканскиот простор паралелно се употребуваат поимите бајка, со етимолошка врска со „баење/бајание/очарување“, сказна, поврзана со „кажување/сказување“, како и описниот назив *волшебна приказна*. Етимолошките траги што го поврзуваат поимот со древниот корен „бајание“ покажуваат дека именувањето во себе ја задржува суштината на жанрот: раскажување насочено кон магиското и чудесното (Наневски, 1992: 7). Слична терминолошка двосмисленост се среќава и во другите европски традиции: рускиот сказка и германскиот Märchen можат да означуваат поширок корпус народни приказни, но и потесно определена волшебна сказна. Во македонската традиција паралелно циркулираат „волшебни/фантастични приказни“, „сказни“ и „бајки“[2]. Во оваа дисертација терминот *сказна* се користи како работна ознака за волшебната народна приказна, односно за жанр во кој чудесното, кажувањето и стабилната композициона матрица се поврзани во препознатлива наративна форма.

За жанровското разграничување на сказната значајна е поделбата кај Вук Стефановиќ Караџиќ, кој прави разлика меѓу „женски приказни“, во кои „се кажуваат секакви чуда што не можат да бидат“, и „машки“ приказни, каде „не постојат чуда“ и „човек би рекол дека

[2] Види повеќе кај: Кирил Пенушлиски, „За народните приказни“, во Македонскиот фолклор, Скопје, Мисла 1981, Томе Саздов, „Класификација на македонските народни приказни“, во Фолклористички студии, Скопје, Наша книга 1986, Александар Прокопиев, „Мит-бајка“ (обид за согледување на вертикалната перспектива), Годишен зборник на Филолошкиот факултет, Скопје 1988.)

навистина може да биде“ (Караџиќ, 1937: XX–XXI). Ова разграничување го поставува чудесното како главен жанровски белег. Бошковиќ-Стули ја определува сказната како наратив „независен од условите на реалниот свет со неговите категории на времето, просторот и каузалноста, и кој не претендира на веродостојност“ (Bošković-Stulli, 1983: 121). Тука се гледа една од суштинските разлики меѓу сказната, преданието и легендата: преданието и легендата често бараат да бидат примени како вистинити или можни, додека сказната го гради својот свет според правилата на чудесното. Нејзината форма се одржува преку односите меѓу мотивите, функциите, ликовите и изведбената ситуација, а не преку веродостојноста на прикажаното. Ова разграничување ја поставува сказната во поле во кое чудесното го организира светот на дејството и ја одделува од преданието и легендата, кои почесто се повикуваат на можноста за веродостојност.

Односот на сказната кон натприродното е една од нејзините најпрепознатливи жанровски одлики. Во сказновниот свет чудесното не предизвикува страв, колебање или потреба од рационално објаснување; тоа го одредува самиот поредок на дејството. Роже Кајоа ја опишува сказната како свет „во кој маѓепсаноста се подразбира сама по себе и во кој магијата е правило. Натприродното во неа не е страшно, не е дури ни зачудувачко, зашто ја сочинува самата супстанција на тој универзум, неговиот закон, неговата клима. Тоа не нарушува никаква правилност“ (Caillois, 1966: 8–9). Ова разграничување се надоврзува на поделбата на Тодоров: „фантастичното го зафаќа времетраењето на таа неизвесност. Штом се определиме за едниот или за другиот одговор, го напуштаме фантастичното и преминуваме во еден од соседните жанрови, чудното или чудесното“ (Todorov, 1975: 25). Ако читателот или ликот прифати дека за да се објаснат појавите мора да важат „нови закони на природата“, тогаш, според Тодоров, „влегуваме во жанрот на чудесното“ (Todorov, 1975: 41). Сказната му припаѓа на таков свет: чудесното го воспоставува поредокот на дејството. Преобразбата, преминот од една форма во друга и појавата на магиски предмети се дел од неговото нормално движење. Лити ја опишува оваа рамнодушност кон чудесното преку сказновниот јунак, кој „гледа и доживува нешта многу пофантастични од овие и притоа ни со око не трепнува“ (Lüthi, 1986: 6), додека самата сказна „претставува само чисто дејствие и се откажува од секакво проширувачко опишување“ (Lüthi, 1986: 38). Чудесните мотиви добиваат значење преку местото што го заземаат во внатрешната структура на сказната, а не преку степенот на нивната необичност. Во анимацијата ова својство добива непосреден

визуелен облик: преобразбата може да се покаже како движење, деформација, премин на телото или просторот од една состојба во друга.

Морфологијата на Владимир Проп ја поставува сказната како структурно организирана целина. Наместо класификација според мотиви или сижеа, Проп го насочува вниманието кон функциите како носечки единици на дејството, односно кон постапките на ликовите разгледани според нивното значење за текот на сказната (Пропп, 1928: 29–30). Марфи оваа стабилна композициона основа ја опишува со поимот „генотип на сижејната структура“, односно како „функционална структура или композициона схема на одредена приказна“ и како „збир инструкции, напишани на јазикот на функциите на заплетот, за изведување на одреден сказновен заплет“ (Murphy, 2015: 5). Сказната може да се анализира како редослед на дејствени операции што се движат од штета или недостиг, преку низа меѓуфункции, кон расплетот (Пропп, 1928: 100). Кај Проп инваријантата се наоѓа во редоследот и меѓусебната поврзаност на функциите, а ликовите, атрибутите и конкретните мотиви остануваат варијантни. Распределбата меѓу стабилниот функциски распоред и променливите мотивски остварувања ја објаснува преносливоста на сказната во различни поетички и медиумски облици. Во книжевната адаптација функциите можат да добијат психолошка мотивација, стилско разгранување или нов идеолошки акцент; во анимацијата истиот распоред преминува во движење, преобразба на просторот и визуелна метаморфоза.

Морфологијата на сказната секогаш се остварува во посебен распоред на време и простор. Концептот на хронотопот кај Бахтин овозможува тие односи да се видат како внатрешно поврзана целина: хронотопот е „внатрешната поврзаност на временските и просторните односи што уметнички се изразени во литературата“, при што во книжевно-уметничкиот хронотоп „просторните и временските показатели се слеваат во една внимателно осмислена, конкретна целина“ (Bakhtin, 1981: 84). Во сказната времето и просторот го следат движењето на дејството. Лихачов го опишува сказновното време како целосно затворено во сижето: одбројувањето се води од една епизода до друга, а уметничкото време се сведува на последователноста на настаните (Лихачов, 1979: 190–191). Таквата организација ѝ дозволува на сказната да прескокне долги временски отсечки или, обратно, краток период да го разложи во низа епизоди. И просторот ја следи истата наративна економија. Поради неговата „огромна спроводливост“ и малиот отпор на материјалната средина, како што вели Лихачов, јунакот со леснотија преминува големи

далечини (Лихачов, 1979: 283). Просторниот принцип добива дополнителна длабочина кај Лотман, според кого настанот во текстот се врзува со преминувањето на ликот преку границата на семантичкото поле (Лотман, 1970: 282). Сказновното дејствие се организира околу такви граници: меѓу домот и туѓината, ова и другото царство, сиромаштијата и богатството. Границата станува место каде дејството се придвижува и каде јунакот влегува во нов поредок на искушение, помош или преобразба. Во визуелните адаптации овој принцип се конкретизира преку прагот, промената на просторот, монтажниот пресек и метаморфозата.

Ликовите во сказната се обликуваат како јасно исцртани фигури со пред сè драматуршка функција, без психолошка разгранетост во модерната смисла на ликот. Лити ја нагласува оваа редукција кога забележува дека сказновните ликови „не се типови, туку само фигури“, а фигурата е „ништо повеќе од носител на сижето“; од неа се бара пред сè да биде јасно видлива и крајно остро определена (Lüthi, 1986: 72). Таквата типизација овозможува чиста организација на дејството: јунак, противник, помошник, дарител. Во анимацијата, каде телото, движењето и метаморфозата се основни изразни средства, ликот-фигура лесно преминува во гест, силуета и визуелна иконичност. Истиот редукциски принцип важи и за стилот на сказната. Нејзиниот свет се прикажува во остри контури и со висока формулативност, а формулите за почеток и крај имаат организациска функција. Сказната се движи преку дејството, без задржување на описи што не го придвижуваат раскажувањето. Од таа стилска концизност произлегува и нејзината семиотичка сила: кондензираниот израз отвора простор за широка интерпретативна проекција.

Во таа перспектива може да се разбере и формулацијата на Калвино, кој, работејќи на *Fiabe italiane*, сказните ги определува како „каталог на судбини што може да му се случат на човекот“ (Calvino, 1956: XX). Нивната „вистинитост“ припаѓа на антрополошкото, а не на фактографското рамниште. Стилската редукција на ликот не произведува семантичка празнина; преку неа ликот добива поширока симболичка и психолошка тежина. Мари-Луиз фон Франц нагласува дека сказните се „најчистиот и наједноставниот израз на процесите на колективното несвесно“ и дека „ги претставуваат архетиповите во нивната наједноставна, најгола и најкондензирана форма“ (von Franz, 1996: 1). Бетелхајм ја истакнува нивната егзистенцијална порака: борбата со големи тешкотии е неизбежен дел од човечкото постоење, но оној што ќе истрае „на крајот излегува како победник“ (Bettelheim, 1976: 8).

Кај Блох, ова толкување добива утописка насока: „на крајот стои: среќа, љубов, победа“ (Bloch, 1986: 367). Заедничко за овие читања е сознанието дека сказната носи стабилна етичка и емоционална рамка. Адаптациите често ја задржуваат таа рамка, но понекогаш ја превртуваат, особено кога авторската сказна ја проблематизира утопијата на „златниот“ крај.

Претходно разгледаните поими ја покажуваат сказната како стабилна, но подвижна жанровска форма. Функцискиот распоред кај Проп ја објаснува нејзината структурна препознатливост; чудесното кај Кајоа и Тодоров го одредува поредокот на нејзиниот свет; границата кај Лотман го означува местото на преминот, искушението и преобразбата; стилската економија кај Лити ја покажува нејзината способност да создава силно значење со минимални описни средства. Подоцнежните обработки ја менуваат сказновната матрица преку нов третман на чудесното, психологизација на ликот, иронизација на формулите и превртување на среќниот крај. Секоја нова обработка пренесува мотиви, функции, граници и стилски постапки, но ги распоредува во поинаков поетички и медиумски поредок. Оваа подвижност на жанрот го отвора прашањето за неговата историска генеза: како усната фолклорна форма постепено преминува во запис, авторска обработка и книжевна сказна.

2.1 Историска генеза: од усна фолклорна форма до авторска сказна

Историската генеза на сказната го отвора прашањето како усната фолклорна форма преминува во запис, книжевна обработка и авторски жанр. Во тој премин се менуваат медиумот, публиката, институционалната рамка и начинот на кој текстот се препознава како традиција. Сказната долго опстојува меѓу усната и писмената култура, меѓу колективното кажување и авторската редакција, меѓу детската и возрасната публика. Нејзиното наративно јадро може да се движи од усно раскажување кон книжевна обработка, илустрација, театар, филм и анимација затоа што чудесното е организирано во препознатлива и повторлива шема. Во таа историска подвижност сказната се потврдува како форма што постојано добива нови културни, поетички и медиумски функции.

Усната сказна постои како комуникациски настан, насочен кон слушателите и зависен од конкретната ситуација на кажување. Лихачов прави суштинска разлика меѓу раскажувањето сказна и изведбата на лирска песна: „Сказната не може да се изведува на сам себеси. Дури и ако раскажувачот раскажува приказна сам, тој очигледно сè уште замислува

слушатели пред себе. Неговата приказна е, до одреден степен, и игра, но, за разлика од играта на лирска песна, таа е игра не за себе, туку за другите“ (Лихачов, 1979: 189). Во оваа насоченост кон другиот се гледа изведбениот карактер на жанрот: формата на сказната се стабилизира и се препознава во самиот чин на кажување. Онг го опишува усниот збор како настан што трае само во мигот на своето исчезнување: „звукот постои само додека исчезнува“ (Ong, 1982: 32). Со преминот во писмена форма се менува и статусот на сказната. Зборот се одделува од изведувачот, добива потрајна материјална форма и почнува да функционира како автономен текстуален објект. Со преминот од усно кон писмено постоење се менува и сказната: колективно споделениот настан се преобразува во текст за индивидуално читање, варијантната изведба добива постабилна верзија, а раскажувањето влегува во процес на зачувување, редакција и канонизација.

Чудесното е клучен белег на сказната, но нејзиното жанровско определување мора да ги земе предвид и начинот на раскажување, затвореноста на сказновниот свет и композицијата на сижето. Дел од истражувачите ја одредуваат преку натприродните настани и суштества, додека поновите пристапи посилно го нагласуваат начинот на раскажување, затвореноста на сказновниот свет и строгата композиција на сижето. Јадрото на жанрот се оформува во пресекот меѓу тие две линии: сказната го гради својот свет преку чудесното, но го организира преку повторливост, формулативност и структурна дисциплина. Според Бетелхајм, „нереалната природа на овие приказни... е важен инструмент, бидејќи јасно покажува дека сказната не го опишува надворешниот свет, туку зборува за внатрешните процеси што се одвиваат кај поединецот“ (Bettelheim, 1976: 25). Неговиот психоаналитички модел ја чита сказната пред сè низ индивидуалното психолошко искуство, со што во втор план остануваат нејзините колективни, историски и идеолошки димензии. Ова ограничување ќе биде разгледано подетално во поглавјето за теориските пристапи. Во рамките на историскиот преглед, вредноста на оваа позиција е во согледувањето дека сказната може да ја задржи својата основна матрица и да биде присвојувана за различни функции: во усната традиција како изведбена игра, во печатената култура како воспитна форма, а во современите визуелни медиуми како систем на препознатливи симболички слики.

Сказната е историски обликуван жанр. Зајпс нагласува дека усните и книжевните форми на сказната „ја пројавувале својата трајна моќ така што артикулирале релевантни

културни информации неопходни за обликувањето на цивилизацијата и за приспособувањето кон средината“ (Zipes, 2007: 1–2). Во ова разбирање сказната не пренесува само наративна шема, мотив или чудесен заплет; таа носи културни информации, вредносни модели и историски претстави што се менуваат со секој нов контекст на употреба. Адаптацијата ја презема оваа слоевитост: во книжевната обработка, сценариото и анимираниот филм се пренесуваат и формата на сказната и културните норми што таа ги носи. Сказната се определува како наративна форма што пред публиката се воспоставува како фикција, чија сижејна основа почива врз чудесното и која, дури и кога е книжевно обработена, задржува видлива врска со фолклорниот извор.

Во современото проучување на сказната, историскиот премин од народна кон книжевно обработена форма најчесто се поврзува со европскиот модел на браќата Грим. Тие ги разбирале сказните како историски сведоштва и како израз на колективните верувања, на односот меѓу човекот и природата, како и на соништата и претставите на народот. Во предговорот на првото издание на нивната збирка запишале: „Целата плејада на ликови во овој свет е прецизно одредена: кралевите, принцовите, верните слуги и чесните занаетчии, пред сè рибарите, мелничарите, коларите и пастирите, кои останале најблиску до природата. Сè друго му е туѓо и непознато на овој свет. Исто како и во митовите што зборуваат за златното доба, целата природа во овие приказни е живописна; сонцето, месечината и ѕвездите се достапни: даруваат подароци па дури можат и да бидат исткаени во наметки“ (Grimm, 2014: 51). Овој опис ја открива романтичарската врска меѓу сказната, природата и колективната меморија: народниот текст се чита како остаток од постар, морално и симболички уреден свет.

Европската културна историја на сказната не опфаќа само хронологија на збирки, туку и постепена промена на статусот на текстот, публиката и начинот на книжевно посредување. Елементи блиски до сказната се среќаваат уште во античкиот роман: во *Метаморфози* или *Златното магаре*, Апулеј ја вметнува приказната за Амор и Психа[3] како

[3] Единствениот зачуван роман од античкиот Рим, на латинскиот писател Апулеј, се состои од 11 книги, а во централниот дел на романот, во книгите 4, 5 и 6 е раскажана сказната за Амор и Психа. Психа е најубавата жена на земјата, а Венера љубоморно организира нејзино уништување, наредувајќи му на својот син Амор да се заљуби во неа. Еден пророк им кажува на родителите на Психа да ја изложат на планински врв, каде што таа ќе стане невеста на моќно, монструозно суштество. Психа е оставена на планината, и понесена од благ ветер. Амор, синот на Венера, тајно ја штити Психа; Амор станува мистериозниот сопруг на Психа, кој е невидлив за неа дење и ја посетува само ноќе. Љубоморните сестри на Психа ја будат нејзината љубопитност и страв за идентитетот на нејзиниот сопруг; Психа, против заповедите на Амор, гледа во него со светилка која

епизода на границата меѓу митот и сказната. Во ренесансно-барокниот период ваквиот наративен материјал почнува посистематски да влегува во книжевни рамки: сказновните мотиви се вградуваат во раскажувачки збирки, а во XVII век се оформуваат крупни книжевни проекти што ја стилизираат, естетизираат и морално ја преобликуваат народната граѓа. Со тој премин се менуваат публиката, реториката на кажувањето и статусот на текстот: сказната постепено се оддалечува од живата усна ситуација и влегува во просторот на книжевната обработка. Во втората половина на XVII век книжевната сказна веќе се оформува како препознатлив жанр во европските книжевни кругови. Напоредно со авторски сказни создадени надвор од непосредната народна традиција, се појавуваат и обработени сказни засновани врз народни мотиви, обликувани со поетичност, стилска дисциплина и моралистички нагласоци. Народното чудесно влегува во нов облик на културно посредување и во нов начин на читање.

На почетокот на XVIII век европската рецепција на сказната се проширува со навлегувањето на ориенталниот корпус *Приказни за 1001 ноќ*, преведувачки и издавачки проект што отвора нови патишта за движење на мотивите и сижените модели. Ориенталните мотиви, рамковните раскажувачки структури и чудесните преобразби влегуваат во европската сказновна имагинација и покажуваат дека жанрот не се развива само во рамките на националните традиции, туку и преку превод, културно посредување и присвојување на туѓи наративни обрасци.

Романтизмот ја зацврстува врската меѓу сказната, народното наследство и националната култура, но печатената форма на тој материјал веќе подразбира избор, преработка и редакторска интервенција. Марија Татар покажува дека собирачкиот и уредничкиот проект на браќата Грим бил длабоко обележан од таква интервенција. Според неа, Вилхелм Грим „ги преработувал сказните толку обемно“ и толку доследно ги отстранувал „непристојните“ епизоди, што со право може да му се припише заслугата за „санитизирање“ на фолклорните сказни и за нивното претворање во прифатлива литература за деца (Tatar, 1987: 24). Браќата Грим настојувале да ја избришат „секоја фраза несоодветна за деца“ (Tatar, 1987: 19). Текстот што се претставува како автентичен народен глас, според

го буди Амор; Амор ја напушта Психа, која талка во потрага по него, и се одмаздува на нејзините злобни сестри. Психа е принудена да извршува различни задачи за Венера (вклучувајќи и задача во подземјето) со помош на Амор и низа благонаклонети суштества, и конечно е повторно обединета со нејзиниот сопруг. Тогаш Јупитер ја трансформира Психа во божица.

тоа, веќе носи дидактичко и идеолошко обележје. Тука се отвора една од клучните дилеми на сказната: што ја обезбедува нејзината препознатливост низ варијантите и што значи народното потекло кога текстот влегува во печатена и редактирана форма. Од оваа историска противречност се развиваат два паралелни процеса: авторската сказна, која свесно експериментира со фолклорниот модел, и научната потреба народните текстови да се опишат, класифицираат и објаснат.

Во XIX век, особено во неговата втора половина, книжевната сказна добива поширока читателска циркулација и поголема жанровска разновидност. Нејзината публика повеќе не се ограничува на детскиот читател, а печатената култура постепено ја внесува сказната во просторот на книгата, сликовницата, образованието и културниот канон. Зајпс укажува дека литературната сказна, како дел од тој канон, ја засилувала социјалната поделба, бидејќи „многу малку луѓе умееле да читаат, а сказната, и по својата форма и по својата содржина, ја засилувала идејата за елитизам и поделеност“ (Zipes, 1994: 13–14). Пристапот до сказната почнува да зависи од писменоста, образованието и социјалната положба. Печатот ѝ обезбедува потрајна форма и поголем културен авторитет: „Иако сказната и понатаму се раскажувала, фактот што била печатена и објавена во сликовница ѝ давал поголема легитимност и потрајна вредност отколку на усната приказна што исчезнувала набргу по своето кажување“ (Zipes, 1994: 74). Со печатењето сказната не ја губи врската со усното раскажување, но влегува во поинаков систем на вреднување, каде трајноста, достапноста и визуелната придружба стануваат дел од нејзиниот нов културен статус. Таквата институционализација е поврзана и со воспитно-образовната функција на жанрот: сказните сè поизразено се насочуваат кон детската публика, среќниот крај постепено се зацврстува како норма, а жанрот добива и јасна идеолошка насока. Зајпс нагласува дека „класичната сказна за деца и возрасни го зацврстувала патријархалниот симболички поредок заснован врз закоравени поимања на сексуалноста и родот“ (Ibid.). Адаптацијата на сказната пренесува мотиви, структури и историски обликувани културни норми, кои во нов контекст можат да бидат задржани, преосмислени или доведени во прашање.

Зајпс ја нагласува и приватизацијата на жанрот во печатената култура: „Во печатена форма, сказната била сопственост и можела да биде земена од својот сопственик и читана од него или неа во слободно време - за бегство од стварноста, утеха и инспирација“ (Ibid).

Со тоа се менува изведбената основа што Лихачов ја опишува како „игра за другите“. Кај Лихачов, фолклорната нарација е релациона и перформативна: нејзината смисла се обликува во односот меѓу раскажувачот и публиката, во заедничкиот код, реакцијата и моменталното усогласување на интонацијата и темпото. Во самостојното читање се губи непосредната интеракција со слушателите, усната варијантност се заменува со фиксираност на текстот, а рецепцијата добива поголема автономија. Раскажувачот, кој во усната традиција посредува меѓу текстот и заедницата, во печатената култура му го отстапува тоа место на авторот и редакторот; публиката се преобразува во поединечен читател. Сказната добива нов облик на перформативност: јавната и интерактивна изведба се повлекува пред приватната интерпретативна игра на читањето.

Усната традиција, сепак, продолжува да циркулира напоредно со печатената. Зајпс ја нагласува оваа напнатост: „Секогаш постоела напнатост (tension) меѓу книжевната и усната традиција. Усните сказни продолжувале, и продолжуваат, да им се закануваат на поконвенционалните и класични сказни, бидејќи можат да ги доведат во прашање, да ги разнишаат и да ги деконструираат пишаните сказни“ (Zipes, 1994: 75). Во тој однос меѓу печатената стабилизација и усната варијантност се одржува виталноста на жанрот.

До крајот на XIX век сказната веќе се движи низ повеќе културни регистри и медиумски облици. Зајпс забележува дека „дотогаш таа се проширила и како ’висока‘ уметничка форма, во операта, балетот и драмата, и како ’ниска‘ уметничка форма, во народните претстави, водвилите и пародиите, а истовремено се обликувала и класично и експериментално, и за деца и за возрасни“ (Zipes, 1999: 338). Со ова проширување сказната почнува да циркулира меѓу различни уметнички практики, публики и начини на рецепција, надвор од рамката на книжевниот жанр во потесна смисла. Илустрацијата во XIX век е еден од првите знаци на таквото медиумско проширување: сликата влегува во просторот на сказната, иако најчесто останува врзана за текстот што го придружува. Ноделман го опишува тој однос на подреденост: сликите во сликовниците „постојат првенствено за да можат да помогнат во раскажувањето приказни“ и се буквално „илустрации“, односно „слики што објаснуваат или разјаснуваат зборови и едни со други“ (Nodelman, 1988: vii–viii). Таа зависност од текстот е важна за понатамошната анализа, бидејќи визуелната адаптација подоцна ќе ја промени оваа хиерархија: сликата ќе излезе од придружната функција и ќе почне самостојно да раскажува.

Зајпс ја потврдува истата хиерархија во контекст на XIX век: многу изданија биле илустрирани, па дури и раскошно дизајнирани, но „сликите биле во голема мера во согласност со текстот“ и, иако честопати ја збогатувале приказната, „тие биле повеќе потчинети на текстот“ (Zipes, 1994: 74–75). Подоцнежните филмски и анимациски адаптации ја преуредуваат оваа хиерархија: сликата ја презема организацијата на раскажувањето, а текстот, сценариото, дијалогот и наративните упатства се приспособуваат на визуелниот тек. Тој премин е можен затоа што сказната веќе има цврсто место во колективната меморија. Нејзината структура е културно усвоена до степен што и скромен визуелен сигнал може да активира цел наративен систем без вербален коментар: куќичка во шума, стара жена со кошница, волшебен предмет, огледало на ѕидот, златно јаболко. Таквото препознавање ја прави сказната особено погодна за адаптација во визуелни медиуми.

Категоријата „сказна“ се оформува низ долга историја на преноси, редакции и медиумски преобразби. Нејзините промени можат да се следат и во обратна насока: од анимираниот филм кон сликовницата, од сликовницата кон печатената збирка, од збирката кон усниот раскажувач. Со секој премин се менуваат условите на раскажувањето: кој зборува, кому му се обраќа, под каква норма и со каков авторитет. Романтизмот го поставува народното како знак на автентичност, иако печатената сказна веќе поминува низ избор, редакција и идеолошко обликување. Подоцнежните визуелни адаптации ја поместуваат таа рамнотежа: текстот останува извор на мотиви, структури и препознатливи знаци, но сликата, движењето и звукот ја преземаат организацијата на раскажувањето. Таквата историска линија покажува зошто сказната не може да се опише само како наследен фолклорен жанр. Таа бара и научни поими што ќе ја објаснат нејзината структура, нејзините стабилни единици и нејзините промени низ различни културни и медиумски контексти.

2.2 Теоретско и научно проучување на сказната: морфолошки, структуралистички и компаративни пристапи

Научното проучување на сказната се развива во тесна врска со променетиот културен статус на жанрот. Откако сказната преминува од настан на усна изведба во материјал што може да се собира, запишува, печати, толкува и канонизира, се јавува и потребата од поими со кои ќе се опишат нејзините стабилни и променливи елементи. Овој преглед нема само

историографска функција; тој ја подготвува методолошката рамка за препознавање на единиците што се пренесуваат и преобразуваат кога фолклорниот образец преминува во книжевна форма, сценарио и визуелен медиум. Вниманието се насочува кон две поврзани рамништа: кон поимите и алатките за опис, меѓу кои мотивот, типот, функцијата и формулата, и кон интерпретативните рамки што ја објаснуваат историската, идеолошката и психолошката улога на сказната во културата.

Романтизмот прв систематски ја издигнува сказната од забавен или детски материјал во поетичка и филозофска форма. Кај Новалис таа се приближува до митот и поезијата, како облик на имагинативно сознание што не се мери според фактографска веродостојност. Тој ја формулира оваа позиција преку парадоксалниот однос меѓу сказната и историјата: „Светот на сказната е спротивен на светот на вистината (историјата) и токму поради тоа му е суштински сличен, колку што хаосот е сличен на совршената творба“ (Novalis, 2007: 34). Во ова читање сказната ја добива својата вредност преку слика, визија и поетичко навестување. Нејзината вистина не произлегува од сличноста со стварноста, туку од способноста чудесното да отвори друг начин на мислење за светот. Овој романтичарски модел го подготвува теренот за авторската сказна, во која фолклорниот материјал станува простор за поетичка обработка, симболичка игра и подоцнежни интермедијални преобразби.

Прашањето што романтизмот го отвора со посебна сила е како еден материјал може истовремено да изгледа древен и постојано променлив. Кај браќата Грим тоа прашање добива филолошко-историска форма: сказната се разбира како сведоштво за колективната традиција и како носител на историска меморија, но и како жанр што живее низ варијанти. Во писмо до Ахим фон Арним, Јакоб Грим вели: „Сите сказни се цврсто фиксирани уште од античко време и во исто време подлежат на бескрајни варијации. Јас цврсто сум убеден дека сите сказни од нашата збирка, без исклучок, со сите околности што се споменати во нив, се раскажани пред многу векови. Само постепено биле испуштани многу убави нешта. Во таа смисла, сите сказни одамна се фиксирани, додека истовремено продолжуваат да се движат во бескрајни варијации“ (Jacob Grimm до Achim von Arnim, 29 October 1812, во Steig, 1904: 236–37). Во оваа формулација романтичарската претстава за древноста не ја исклучува промената; напротив, стабилноста на сказната се замислува како нешто што се одржува преку нејзините варијанти. Од оваа точка подоцнежната фолклористика ќе го развива

прашањето како да се опишат повторливите единици на жанрот: мотивот, типот, функцијата и композиционата шема.

Од романтичарското разбирање на сказната се развиваат две блиски линии што ќе го одредат нејзиното модерно проучување. Првата е собирачко-архивска: таа го фиксира варијантниот материјал во записи и збирки и создава услови за споредбено читање и подоцнежна канонизација. Втората е аналитичко-описна и произлегува од потребата да се утврди што се пренесува низ „бескрајните варијации“ за кои зборува Грим. Во втората половина на XIX век филолошките и историско-поетичките модели постепено го поместуваат вниманието од претпоставената „древна суштина“ кон конкретни аналитички единици.

Во тој контекст особено значајно е разграничувањето меѓу мотивот и сижето кај А. Н. Веселовски. Тој го определува мотивот како основен, неделив елемент на наративната структура, односно како „формула што во раните фази на општествениот живот одговарала на прашањата што природата насекаде му ги поставувала на човекот, или ги фиксирала особено силните, важни или повторливи впечатоци од стварноста“ (Веселовски, 1989: 300). Примерите што ги наведува Веселовски, кражбата на сонцето, браковите со животни, трансформациите, злата старица и киднапирањето на убавицата, покажуваат дека мотивот кај него има двоен статус: тој е тематска единица, но и минимална наративна операција со сопствен сликовно-схематски облик („образный одночленный схематизм“). Во адаптациски контекст, преносот може да се разбере како рекомбинирање на вакви минимални единици, кои мигрираат низ различни културни, книжевни и медиумски средини. Врз таа основа подоцна се развиваат типолошките и индексациските модели, односно системите за мапирање и споредување на сказните преку повторливи мотиви, типови и структурни односи.

Во истата епоха се оформуваат и неколку научни школи што различно ја објаснуваат генезата и распространетоста на сказната. Митолошката школа, со Макс Милер како еден од нејзините најпознати претставници, настојува во сказновниот материјал да реконструира

траги од древни митски системи.[4] Антрополошката школа[5], преку Едвард Тајлор, сличноста на мотивите ја толкува преку поширок законитости на човечката култура и психа. Тајлор го воведува концептот *survivals*, односно преживеани културни облици, обичаи и верувања „пренесени со сила на навиката во ново општествено опкружување различно од она во кое имале свој извор, и кои така остануваат како докази и примери за постара состојба на културата“ (Tylor, 1871: 16). Историско-географската, односно финската школа, со Арне-Томпсоновиот индекс на типови како нејзино најпознато достигнување, вниманието го насочува кон поединечните сижеа, нивните патишта и нивната дифузија. Овие пристапи ја поставуваат сказната во мрежа на циркулација, варијанти и заемки. Во преден план излегува потребата од постабилни описни единици, преку кои можат да се споредуваат различни национални и медиумски облици, без да се избрише нивната локална специфичност.

Морфолошко-структуралниот пристап кај Проп го пренасочува проучувањето од потеклото на сказната кон организацијата на дејството. Функцијата, како постапка на ликот определена според нејзиното значење за текот на дејството (Пропп, 1928: 29–30), овозможува да се следи стабилниот распоред на дејството низ различни облици: усна сказна, книжевна обработка, сценарио и визуелна адаптација. Мотивите, ликовите и стилот можат да се менуваат, но функциските односи покажуваат што останува препознатливо во преносот.

Психоаналитичките[6] и митолошките пристапи имаат ограничена, но корисна улога во оваа анализа. Тие ја насочуваат сказната кон прашањата на несвесното, архетипските слики, стравот, желбата и преобразбата. Мари-Луиз фон Франц ја определува сказната како „најчист и наједноставен израз на процесите на колективното несвесно“ (von Franz, 1996:

[4] Митолошката школа, чиј најпознат претставник е Фридрих Макс Милер, ги чита сказните како деформирани остатоци од постари митски системи, реконструирајќи ги преку споредбено-јазична анализа. Иако нејзиниот редуктивен соларно-етимолошки метод денес е напуштен, школата е пресудна за научната легитимација на сказната: таа прва ѝ ја припишува длабоката историска старост. За оваа дисертација е релевантна само во толку колку покажува дека „потеклото“ на сказната отсекогаш е теориски конструкт, а не докажлив факт.

[5]Антрополошката школа, со Е. Б. Тајлор и Ендру Ленг, го поместува фокусот од јазикот кон обичаите, ритуалите и верувањата, читајќи ги сказните преку споредбена анализа на различни општества. Нејзиниот придонес е отворањето на транскултурната споредба на наративни структури. Иако нејзиниот еволуционистички јазик денес е сериозно критикуван, за оваа дисертација е важна единствено во мерата во која го воведува прашањето за преносот на структури преку различни контексти..

[6] Психоаналитичката школа ја чита сказната како симболичка форма преку која се артикулираат несвесни содржини - во фројдовска линија преку потиснати желби и семејни конфликти, во јунговска преку архетипски структури и колективното несвесно, а подоцна и во Бетелхајмовата популаризација преку развојната функција во детското искуство. За оваа дисертација оваа школа е маргинална: таа ја чита сказната синхронично и психолошки, додека трудот ја следи дијахронично и медиумски.

1). Ваквите читања имаат дополнителна методолошка улога и се вклучуваат таму каде што избраниот корпус бара толкување на симболичката тежина на чудесното, преобразбата или фигурата на ликот.

Современата културна теорија и историјата на менталитетите ја враќаат сказната во историскиот контекст. Наместо да ја третираат како безвременска форма, овие пристапи ги нагласуваат условите на запишување, читање, институционализација и канонизација. Зајпс ја разгледува сказната како социокултурна форма што се преобразува заедно со медиумите и институциите што ја пренесуваат: „Институционализирајќи ја книжевната сказна, писателите и издавачите ги нарушиле формите и интересите на неписмените, во суштина селски заедници и воспоставиле нови стандарди на вкус, продукција и рецепција“ (Zipes, 1994: 13). Тој нагласува и дека „книжевните сказни имале тенденција да го исклучат мнозинството луѓе што не знаеле да читаат, додека народните сказни им биле отворени на сите“ (Zipes, 1994: 13–14). Книжевната сказна, во ова читање, станува средство за културна селекција и нормативно обликување. Во адаптациите таа нормативност може да се задржи, да се ублажи, да се иронизира или целосно да се преврти.

Во современите медиумски форми ова прашање станува уште повидливо, бидејќи сказната влегува во масовната култура преку филмот и анимацијата. Марина Ворнер забележува дека „преминот од страницата (и од гласот) кон подвижната слика длабински влијаел врз рецепцијата на материјалот“ (Warner, 1995: 270). Со тој премин чудесното добива поинаква материјалност: веќе не зависи само од зборот, гласот или читателската имагинација, туку од сликата, движењето, монтажата, бојата и звукот. Усната сказна ја остава преобразбата подвижна во имагинацијата на слушателот; анимираниот филм ја прави видлива, ритмизирана и телесно присутна. Тука теориското проучување на сказната директно се поврзува со прашањето на визуелната адаптација.

Теориското проучување на сказната покажува дека жанрот не може да се сведе ниту на романтичарска претстава за древно наследство, ниту на збир од повторливи мотиви, ниту на современа културна конструкција. Секоја од овие перспективи открива различен слој од неговото постоење. Романтизмот ја легитимира сказната како културен објект и како носител на традицијата; филолошките, компаративните и морфолошко-структуралните пристапи развиваат поими за опис на нејзините стабилни единици, мотивот, типот и функцијата; современата културна критика ја внесува сказната во прашањата на каноното,

институциите, идеологијата и медиумите. Гледани заедно, овие линии овозможуваат сказната да се разбере како структурно организирана форма што може да се пренесува, но и како историска практика што се менува со секој нов запис, редакција, читање и медиумски премин. Од оваа точка природно се отвора прашањето за собирачите и приредувачите, кои стојат меѓу усната варијантност и писмената институционализација на жанрот.

Во понатамошната анализа дисертацијата се потпира пред сè на морфолошко-структуралната традиција, кај Веселовски и Проп, при описот на мотивите, функциите и структурните единици што се пренесуваат од еден облик во друг. Социокултурната и медиумската критика, кај Зајпс, Бакилега и Ворнер, се користи за објаснување на условите во кои сказната се преобразува при секој нов пренос. Психоаналитичките и митолошките пристапи се вклучуваат селективно, само таму каде што нудат конкретни аналитички можности применливи врз избраниот корпус. Вака поставената рамка има две поврзани задачи: формалистичко-морфолошкиот пристап овозможува прецизен опис на преносот, а историско-критичкиот пристап ги објаснува неговите културни услови и ефекти.

2.3 Запишувачи и собирачи: институционализација на фолклорната традиција

Во текот на XIX век европскиот романтизам им дава нова културна вредност на традиционалните усни наративи и ги поставува како значаен материјал за саморазбирањето на народот како културна и историска заедница. Во таа рамка, собирањето на сказните го надминува едноставното бележење: тоа подразбира избор, запис, редакција и културна легитимација. Собирачот стои на преминот од усна изведба кон писмен текст. Тој ја пренесува локалната варијанта во поширока културна целина, ја одделува од живата комуникациска ситуација и ѝ дава форма на документ што може да се печати, класифицира и вклучи во антологија или школски канон. Со тој премин се менуваат јазикот на сказната, нејзината публика, нејзините функции и нејзините идеолошки можности.

Работата на Јакоб и Вилхелм Грим е еден од најважните европски модели за преминот од усна варијанта кон печатен и канонизиран фолклорен текст. Нивната збирка

Kinder- und Hausmärchen[7] настанува во културен простор во кој филологијата, историографијата и интересот за народната традиција се поврзуваат со прашањето на националната самосвест. Браќата Грим ги разбираат народните приказни како автентичен израз на колективната култура, но и како материјал што може систематски да се собира, уредува и научно да се обработува. Од 1812 до 1857 година збирката минува низ повеќекратни ревизии и проширувања, од првичните 86 приказни до повеќе од 200. Таквата историја на изданијата покажува дека канонската форма на сказната во печатена антологија не е непосреден пренос на усниот текст, туку резултат на долготрајна редакторска работа. Записот преземен од усната средина постепено се подложува на литературна и морална корекција, стилска хомогенизација и прилагодување кон определен читателски хоризонт.

Програмата на браќата Грим за вреднување на усната традиција најјасно се чита во предговорот на првото издание. Наместо приказните да ги мерат според стандардите на „високата“ книжевност, тие ја истакнуваат нивната сопствена поетска нужност: „Каде и да постојат приказните, тие продолжуваат да живеат на таков начин што никој не размислува дали се добри или лоши, поетски или груби. Луѓето ги познаваат и ги сакаат затоа што едноставно ги усвоиле како нешто природно... нивното самопостоење е доволно за да ги брани. Она што успеало одново и одново да пружи толку задоволство, да ги трогне луѓето и да ги поучи, ја носи својата сопствена нужност во себе“ (Grimm and Grimm, 2014: 4–5). Усната приказна тука добива вредност поради својата долга употреба, културното препознавање и способноста да опстојува преку пренос.

Но преминот од усна приказна кон печатена збирка не е неутрален. Собирачката практика на браќата Грим вклучува избор, стилско усогласување, морална корекција и прилагодување кон нов читателски хоризонт. Марија Татар забележува дека Вилхелм Грим ги „разработувал текстовите до степен што често станувале двојно подолги од првичните“, а истовремено настојувал „да ја исчисти содржината на приказните“. Тој отстранувал сè што би можело „да ги навреди сензибилитетите на читателската публика“ (Tatar, 2003: 17–18). Примерот на браќата Грим го открива двојниот карактер на антологијата: таа го зачувува

[7] Збирката *Kinder- und Haus-Märchen* од Јакоб и Вилхелм Грим првпат е објавена во два тома: првиот во Берлин, во издание на Realschulbuchhandlung, во 1812 година, а вториот во 1815 година. Последното авторско, односно седмо издание, излегува во Гетинген во 1857 година, во издание на Dieterichsche Buchhandlung.

усниот материјал, но истовремено го преобликува во читлива, поучна и општествено прифатлива форма.

Односот меѓу вреднувањето на усното творештво и неговото запишување, уредување и институционално посредување е важен и за македонскиот контекст. Интересот за народното творештво се развива во тесна врска со националното будење и со потребата од културна самопотврда. Поленаковиќ го поврзува романтизмот со издигнувањето на народната книжевност, нагласувајќи дека една од неговите конститутивни компоненти е „високо, издигнатиот култ на народната, традиционалната или усната книжевност, култ на фолклорот, особено култ кон народната песна, која романтичарите ја прогласуваат како краен израз на целокупниот интелектуален и материјален живот на народните маси“ (Поленаковиќ, 1952: 7–8). Во македонски услови овој интерес добива изразена историска функција. Во средина без стабилни институции на националната култура и без развиен литературен јазик, фолклорот станува естетска потпора, јазична меморија и политичко-идентитетски ресурс. Саздов забележува дека „во периодот на својот национален романтизам нашиот народ живееше и твореше во невообичаени, исклучително мачни општествени, економски и културни околности… без свој литературен јазик и уметничка книжевност, Македонците можеа да го свртат погледот само кон своето пребогато народно творештво“ (Саздов, 1997: 247). Запишувањето и објавувањето на народните умотворби во такви околности учествува во зачувувањето на јазичната меморија и во создавањето симболички капитал за преродбенската самосвест.

Македонскиот случај се разликува од европскиот модел на браќата Грим според историската насоченост на собирачката и редакторската интервенција. Кај браќата Грим редакцијата го приспособува народниот материјал кон буржоаскиот читател, печатената антологија и книжевниот канон. Кај македонските собирачи истата постапка се одвива под поинаков притисок: отсуство на институции, нестабилен литературен јазик и културна средина во која фолклорот често бил оспоруван или присвојуван однадвор. Редакцијата тука добива и политичка тежина, бидејќи учествува во заштитата и потврдувањето на јазичниот и културниот идентитет.

Во споредба со моделот на браќата Грим, македонското собирање на сказните најчесто се одвива без стабилна институционална поддршка за редактирање, класификација и научна систематизација. Објавувањето на записите неретко е врзано за средини надвор од

локалниот културен простор, што дополнително ја усложнува врската меѓу усниот извор, запишувачот и печатената форма. Уште првиот познат запис со патописен и научен карактер, белешката на Виктор Григорович од 1844–1845 година за приказната „Цар Филип сос слонце чинит облок“, покажува дека македонскиот фолклорен материјал рано почнува да циркулира низ научни мрежи што не се создадени во самата локална средина.

Поинтензивното собирање започнува во шеесеттите години на XIX век и се поврзува со браќата Миладиновци, Стефан Верковиќ, Кузман Шапкарев и Марко Цепенков. Корпусот е значителен: Шапкарев прибира околу 250 приказни, Верковиќ објавува 133 во *Јужномакедонски народни приказни*, а Цепенков во софискиот *Зборник на народни умотворенија* печати околу 200. Од неговото оставништво подоцна се објавуваат уште три книги со вкупно 288 приказни. Вкупниот досега објавен број македонски народни приказни се проценува на околу 1500. Овие податоци упатуваат на обемен наративен фонд, но и на историја на запишување и печатење што останува распрсната и зависна од надворешни културни центри.

Нерамномерниот тек на запишувањето и печатењето има и методолошки последици. Записите често се објавуваат без конзистентна научна апаратура; во многу случаи недостигаат основни податоци за местото, времето и раскажувачот, што ја отежнува реконструкцијата на варијантноста и на изведбениот контекст. Уредувачките практики дополнително ја нормализираат локалната разноликост. Пенушлиски забележува дека „Марко Цепенков, на пример, без разлика од каде потекнувала некоја приказна, ги прилагодувал сите собрани раскази на прилепскиот говор“ (Пенушлиски, 1964: 10). Оваа постапка не може да се сведе само на редакторски пропуст. Таа покажува дека при преминот во печатена форма сказната минува низ јазични, стилски, а понекогаш и идеолошки филтри, при што собирачот учествува во обликувањето на текстот што го запишува.

Во втората половина на XIX век овој процес добива дополнителна сложеност, бидејќи македонскиот фолклор влегува во поле на геополитички и идеолошки натпревар. Тодоровски го формулира тоа прецизно: „Беше тоа време кога дејствуваа странските пропаганди во Македонија коишто во фолклорот гледаа моќно средство за докажување на припадноста на населението. Панелинизмот и панславизмот најжестоко се судрија токму на македонско тло“ (Тодоровски, 1985: 22). Во таква средина фолклорот добива улога на културна меморија, но и на доказен материјал што може да се присвојува, прекрстува и

инструментализира. Се појавуваат практики на фалсификување, јазично искривување и допишување, а голем дел од записите се печатат надвор од Македонија, во Белград, Москва, Петроград, Софија и Пловдив. Поради тоа секој печатен запис треба да се чита и како фолклорен документ и како резултат на конкретна уредувачка, јазична и политичка посредуваност.

Собирачите го разбираат запишувањето на усното творештво како прашање од народен интерес. Икономов нагласува дека „собирањето на нашите песни и обичаи е од наголема нужда и претставува единствен извор за изучување на нашето минато како народ“ (Икономов, 1983), а Шапкарев истакнува дека народните песни „ги оцртуваат нашиот бит и животот и најопипливо ја карактеризираат и определуваат националноста на населението во кое тие се наоѓаат“ (Шапкарев, 1891: 1). Во овие ставови собирањето се јавува и како заштита на материјалот и како чин на историско и политичко самоименување. Истата улога се препознава и во публикациската практика. Шапкарев, на пример, составува речник со повеќе од 2000 македонско-бугарски зборови за да ги објасни своите записи. Објавувањето станува посредување меѓу различни јазични и културни средини, при што се отвора простор и за смисловни поместувања.

Силниот интерес за собирање не бил придружен со подеднакво развиено научно проучување на македонскиот наративен корпус. Недостигот од домашни обучени кадри и институции ја отежнува систематската класификација и типологизација на записите. Публикациите се расеани низ различни издавачки средини, дел од нив се објавени под српски или бугарски етнички идентификатори, а методологијата останува нееднообразна. Постојат поединечни значајни анализи, меѓу нив и истражувањето на Јиржи Поливка за збирката на Верковиќ и за местото на македонските приказни во светската традиција. Сепак, корпусот во голема мера останува недоволно систематизиран. Дури и кај обидите за групирање, како кај Шапкарев, преовладува географската поделба според потеклото на записите, на пример „од Дебарско“, „од Охридско“, „од Прилепско“, додека жанровската, мотивската и структурната класификација остануваат во втор план.

Европскиот и македонскиот случај, секој во своите историски услови, покажуваат дека собирачот активно учествува во обликувањето на фолклорниот материјал. Кај браќата Грим редакцијата ја приспособува традицијата кон печатена антологија и кон канон прифатлив за граѓанската публика. Кај македонските собирачи нормирањето често има

поинаква историска функција: тоа учествува во потврдувањето на културното и јазичното постоење во услови на оспорување, присвојување и институционална нестабилност. Во двата контекста, усната варијанта што влегува во печатена форма повеќе не може да се чита како непосреден документ на изведбата. Таа веќе е текст поминат низ запис, избор, јазично усогласување и уредувачка интервенција. Токму во оваа зона меѓу документот, редакцијата и авторското обликување се отвора прашањето за Марко Цепенков, кој се издвојува според обемот на корпусот и според јасно препознатливите уредувачки практики. Особено значајно е неговото систематско прилагодување на расказите кон прилепскиот говор. Таа практика го поставува прашањето како собирачот интервенира во сказната и како таквите интервенции ја менуваат нејзината форма, тон, семантика и културна функција при преминот од усна традиција кон авторизирана печатена верзија.

2.4 Марко Цепенков меѓу записот и авторството: собирање, редакција и трансформација на фолклорниот текст

Прашањето за автентичноста при бележењето на усното народно творештво е важно затоа што сказната во оваа дисертација се следи како појдовна форма за подоцнежни книжевни, сценаристички и визуелни преобразби. Автентичноста не може да се земе како непроменлив идеал што без остаток се зачувува во записот. Таа станува проблем во мигот кога усната, варијантна и изведбена сказна преминува во писмен медиум. Со тој премин се отвора простор за редакциски, јазични, стилски, композициони, а често и идеолошко-морални интервенции. Клучното прашање е каков вид интервенција се појавува, со каква цел и со какви последици за статусот на текстот. Од тоа зависи дали записот ќе се чита како документ на усната традиција или како авторски обликувана верзија со сопствена естетска кохерентност.

Кај Цепенков, интервенцијата е составен дел од остварувањето на сказната во писмен медиум. Во тој премин записот добива облик на проза, собирачот настапува како раскажувач, а текстот стекнува естетска доследност што веќе не зависи целосно од усниот извор. Концептот на „изневера“ кај Конески, подоцна разработен и кај Вангелов, служи како главна аналитичка алатка за опис на тој праг.

Европскиот романтизам го засилува интересот за народната традиција и усната култура, поврзувајќи ги со идејата за „народен дух“. Во таа рамка станува видлив и сложениот однос меѓу собирањето и создавањето. Еден од најјасните примери е долгата редакторска историја на *Kinder- und Hausmärchen*. Од 1812 до 1857 година браќата Грим објавуваат уште шест изданија по првото и внесуваат обемни промени. Финалното, седмо издание од 1857 година има „релативно малку заедничко“ со почетната верзија. Зајпс го опишува процесот конкретно: браќата „избришаа бројни приказни од првото издание, ги заменија со нови или поинакви верзии, додадоа повеќе од педесет сказни... и ги разубавија сказните така што тие станаа исполирани уметнички ‘скапоцени камења’“ (Zipes, 2014: xx). Канонскиот текст на браќата Грим произлегува од долг уредувачки процес во кој варијантната усна граѓа постепено добива форма на институционализиран книжевен корпус.

Таквата редакторска работа не значи дека првичните записи биле пониска или недовршена форма. Напротив, првото издание од 1812/1815 година често има поголема вредност токму поради послабата филтрација: во него се задржуваат повеќегласието и поостриот вкус на усната традиција. Зајпс нагласува дека „многу од сказните од првото издание се пофасцинантни и позбунувачки од оние рафинирани верзии во последното издание, бидејќи тие го задржуваат остриот и наивен вкус на усната традиција“, а браќата Грим „сè уште не ги вакцинирале или цензурирале со нивното сентиментално христијанство и пуританска идеологија“ (Ibid.). Автентичноста, според тоа, не се врзува само за потеклото на текстот, туку и за степенот на уредувачка обработка, идеолошка филтрација и претпоставениот читател за кого текстот се приспособува.

Во романтичарскиот период појасно се обликува и теориското спор меѓу фиксирањето на сказната и нејзината жива варијантност. Размената меѓу браќата Грим и нивните современици Ахим фон Арним и Клеменс Брентано е особено показателна. Арним и Брентано, автори на *Des Knaben Wunderhorn*, застапувале послободно уметничко преобликување на народниот материјал, додека браќата Грим настојувале на што почисто бележење. Во предговорот на првото издание тие пишуваат дека се обиделе да ги сфатат и толкуваат приказните „што е можно почисто“ и додаваат дека „ниедна случка не е додадена, украсена или променета“ (Grimm, 2014: 9). Арним, пак, ја доведува во прашање можноста за таква чистота на записот. Тој забележува дека „никогаш нема да поверува“ дека детските

сказни се запишани токму така како што биле примени, бидејќи „творечкиот, продолжувачки порив“ кај човекот е посилен од секоја намера и не може да се искорени (Arnim, 1904: 248).

Зад ова несогласување стојат две различни претстави за сказната. За браќата Грим таа е историски наследен материјал што треба да се зачува преку верен запис; за Арним, сказната живее преку постојано продолжување и преобликување. Оттаму доаѓа и неговото предупредување дека „фиксираните сказни“ би биле „смрт на целокупниот свет на сказната“ (Arnim, 1904: 223). Во преписката со Арним, Јакоб Грим ја формулира спротивната позиција со изразит историски патос: „Спротивно на вашето гледиште, јас сум цврсто убеден дека сите бајки во нашата збирка без исклучок веќе биле раскажани со сите нивни детали пред неколку векови... Ваквите варијации се слични на повеќекратните дијалекти кои не треба да претрпат никакво нарушување“ (Grimm, 2014: xxviii–xxix). Спорот ја открива основната противречност на собирачката практика: сказната се зачувува преку запис, но со преминот во писмена и печатена форма ја губи непосредната изведбена ситуација и добива постабилен, уреден и читателски насочен облик.

Истата противречност се препознава и во руската собирачка традиција. Александар Афанасјев, често споредуван со браќата Грим, објавува обемен корпус сказни, но и кај него записот не останува надвор од редакторска обработка. Јакобсон забележува дека уредникот „тука и таму не се воздржувал од извесно стилско ретуширање на текстовите“, иако „не отишол толку далеку како неговите главни модели, браќата Грим“ (Jakobson, 1966: 92). Повикувајќи се на Пипин, Јакобсон наведува дека од претставувањето на сказната треба да се исклучи сè што го изразува произволниот манир на поединецот, како „брборење што е само лично“ (Ibid.). Фолклористиката настојува да го ограничи авторскиот елемент и да го зачува текстот како колективна форма; преку Худјаков, Јакобсон ја сумира оваа позиција со формулата дека „текстот на народните приказни мора да остане неприкосновен“ (Ibid.).

Задачата на собирачот, сепак, оди подалеку од верно запишување. Повикувајќи се на Добољубов, Јакобсон нагласува дека собирачите треба да ги прикажат и „општествените и психолошките околности“ во кои приказната или песната биле слушнати, а „пред сè да го забележат односот на раскажувачот кон приказната и реакцијата на публиката“ (Jakobson, 1966: 92–93). Тука се појавува важна методолошка корекција: фолклорниот текст не е само запишана содржина, туку трага од изведбена ситуација, однос меѓу раскажувач, публика и

заедница. Кај Јакобсон, разликата меѓу книжевното и фолклорното творештво се врзува токму со таа колективна селекција: „Само она дело што добива согласност од колективното тело, а од тоа дело само оној дел што е одобрен од колективната цензура, станува вистински фолклорен ентитет“ (Jakobson, 1966: 84). Затоа примерот со Афанасјев е значаен: кога тој „во повеќе случаи вештачки конструирал единствен текст од неколку варијанти на една приказна“ (Jakobson, 1966: 92), записот веќе не е само документ, туку составена и уредена верзија.

Во македонскиот контекст Марко Цепенков стои на преминот меѓу усната традиција и нејзиното писмено обликување. Пенушлиски го врзува почетокот на неговата собирачка работа со поуката што ја добил од Димитрија Миладинов за националното значење на народните умотворби: „Скромниот прилепски шивач Марко К. Цепенков (1829–1920), некаде во 1857 година, ја започнал својата плодна собирачка работа на македонскиот фолклор, кога од Димитрија Миладинов ја чул поуката дека народните умотворби имаат огромно национално значење и дека треба да се зачуваат за народот; тој сведочи: ‘од тој саат ватиф да и милуам тие работи... почнаф да пишуам приказни малецки и други работи од мајка ми и од татка ми’“ (Пенушлиски, 2004: 266). Овој поттик ја надминува биографската анегдота: сказната и песната влегуваат во рамките на „народната работа“, а запишувањето на усните жанрови добива значење на културен отпор и самоидентификација. Истата свест за загрозеноста на народното творештво се гледа и во сеќавањето на Цепенков за реакцијата на Миладинов, кој, „како да се уплаши“, изговара: „Овие песни и друзи детински работи што ’и збирам, ќе печалам да ’и типосам за да останат да се пеат некоаш, коа ќе нема ваквие работи, чунки овие проклети Грци ќе не погрчат и друго чаре не бидуат“ (Цепенков, 1959: 127). Со оглед на ваквата преродбенска свест, разбирливо е што Цепенков зборникот на Миладиновци го доживува „како фторо евангелие“ (Ibid).

Собирачката дејност на Цепенков се одвивала континуирано со децении, а неговиот фонд од приказни и преданија има монументален обем. За оваа анализа особено важен е неговиот начин на работа, односно постапката преку која слушнатиот материјал преминува во напишан текст. Цепенков отворено зборува за сопствениот метод: приказните ги задржувал во сеќавањето, а подоцна, при запишувањето, ги обликувал, усовршувал и уредувал. Самиот ја сумира оваа постапка со формулата „пиши, избриши, пиши, избриши“ (Цепенков, 1959: 134). Таа формула покажува дека записот кај него претставува процес на

композиција, јазично обликување и раскажувачко дотерување, а не механичко пренесување на веќе кажаното. Пенушлиски го опишува овој креативен однос преку конкретен пример: Цепенков „го запамтувал обично само нивниот костур, а телото им го вајал, гладел и усовршувал според својата дарба, онака како што знаел и можел“ (Пенушлиски, 2004: 254–255). Во преминот од усно кон писмено постоење се открива границата на авторството: текстот се оддалечува од сведоштвото за конкретно кажување и добива облик на естетски конструирана верзија.

Свеста за авторското посредување при запишувањето на усниот материјал се среќава и кај Вук Стефановиќ Караџиќ. Во сопствената собирачка практика тој го формулира проблемот на преносот меѓу „учениот читател“ и „простиот слушател“: „У писању приповједака већ треба мислити и ријечи намештати (али опет не по своме укусу, него по својству Српскога језика), да не би сједне стране било претерано, него да би могао и учен чатити и прост слушати“ (Караџић, 1935: XX). Ова „местење“ на зборовите ја открива писмената медијација на усниот материјал. Меѓу кажаната приказна и печатениот текст стои уредувачка работа што го обликува јазикот, ритамот и адресатот. Во таа смисла, Цепенковото „пиши, избриши“ може да се чита како македонска варијанта на истиот проблем: како усната приказна да се пренесе во писмен текст, а да се зачува нејзината раскажувачка енергија.

Кога Блаже Конески во средината на XX век го издава Цепенков и ја редактира збирката *Сказни и сторенија*(1954), неговата оценка го поставува клучното прашање за статусот на тој материјал: „Најправилно ќе го одредиме односот спрема него, ако зборуваме за прозата на Цепенкова, разбирајќи под тоа нешто што се разликува од обичната запишувачка работа“ (Конески, 1954: 10). Со оваа формулација Цепенков се издвојува од позицијата на обичен запишувач: кај него усниот материјал добива прозна организација, стилска доследност и препознатлив раскажувачки глас. Конески го определува Цепенков како „раскажувач по душа“, а неговото стилско оддалечување од чистиот запис го именува како „изневера“. Поимот означува поетичка нужност, а не слабост или недостаток: „Цепенков останува во рамките на народната приказна, тој постига тука и најмногу што можел да постигне, но тој внатрешната фактура на приказната ја обогатува со ред развивања што значат веќе приближување кон методите на современата уметничка проза“ (Конески, 1954: 10). Истиот увид Конески го заокружува со формулацијата: „Тоа изневерување е

заправо единствен начин да се спаси, за нови стилски соединувања, она што од некогашното може да преживее таква трансформација“ (Конески, 1954: 10). „Изневерата“ тука ја означува можноста традицијата да опстои преку преобразба и да влезе во нова стилска средина.

Кај Вангелов, поимот „изневера“ добива статус на стилска категорија. Тој нагласува дека кај Конески овој поим се претвора во „главен маркантен сигнал за остварен стил“, односно во „стилска закономерност“ (Вангелов, 1984: 144). Интервенциите во хипотетичкиот модел на народната приказна не се случајни отстапувања, туку постапки на иновирање: „Сите овие набројани својства кои се дефинираат како интервенции во еден хипотетички стилски модел значат постапка на иновирање. Во резултат на тоа треба да се рече дека секоја стилска изневера се довршува како стилска иновација“ (Вангелов, 1984: 144). Со ова „изневерата“ се поставува како поетички механизам преку кој колективното наследство преминува во индивидуализиран раскажувачки глас.

Преминот од запис кон авторско обликување уште појасно се гледа кај преданијата, каде што Цепенков гради поширока наративна рамка, додава епизоди, описи и дијалози и ја развива граѓата во структура блиска до расказот. Урошевиќ ја формулира оваа промена сосема директно: „Тука, во тие преданија, Цепенков станува, всушност, не запишувач на фолклорот, туку писател кој се служи со фолклорот како појдовна точка во креацијата. На мапата на светската литература, името на Марко Цепенков можеме да го впишеме во подрачјето што го заземаат оние творци кои тргнуваат од фолклорот и, надоградувајќи го, создаваат едно, во многу нешта, самостојно уметничко дело“ (Урошевиќ, 2021: 39–40). Урошевиќ издвојува и две насоки на трансформација: едната води „од преданието кон фантастичниот расказ“, а другата „од народната сказна кон уметничката бајка… и резултира со дела што припаѓаат на подрачјето на чудесното“ (Урошевиќ, 2021: 40). Овие две насоки ја потврдуваат граничната позиција на Цепенков: неговиот текст тргнува од фолклорниот материјал, но го развива кон книжевна форма со сопствена композиција, стил и авторска препознатливост.

Кај Цепенков, „пиши, избриши“ не останува само опис на работна постапка, туку станува знак на поширок поетички процес. Записот се претвора во проза, „изневерата“ во стилска иновација, а фолклорниот материјал во книжевно обликуван текст со сопствена композиција и раскажувачки глас. Сказната ја задржува чудесноста, мотивската препознатливост и функциската организација, но влегува во форма што веќе носи траги од

индивидуална обработка. Во тоа се состои значењето на Цепенков за ова истражување: неговата проза покажува дека традицијата опстојува кога може да се преобликува во нов книжевен облик, наместо да остане врзана за неподвижно повторување. Од оваа точка станува можно да се следи понатамошниот премин од фолклорен образец кон авторска сказна, а потоа и кон сценарио и визуелна адаптација.

2.5 Поетики на трансформацијата: транзицијата од фолклорна кон авторска сказна

Фолклорната сказна се појавува како препознатлива наративна форма: збиен, но продуктивен систем од улоги, дејствија и чудесни преобразби, чија стабилност ѝ овозможува да се пренесува низ времето, просторот и различни медиумски средини. И кога одделни теории ја доведуваат во врска со митолошки предлошки, ритуални матрици или архетипски структури, сказната ја задржува својата препознатливост низ бројни варијанти. Кај Јолес, оваа стабилност се објаснува преку концептот на „едноставните форми“: нивните структурни елементи можат да произлегуваат од самата форма или да бидат преземени од книжевната традиција. „Ако првото е точно, тогаш овие преодни и сврзувачки елементи припаѓаат на менталната диспозиција и на едноставната форма како таква; ако второто важи, тогаш тие ќе биле само средство за актуелизација“ (Jolles, 2017: 198). Ова разграничување е важно за прашањето како сказната опстојува како форма и како се актуелизира во нови поетички и медиумски услови: од усниот пренос кон печатот, од книжевната проза кон сценариото и визуелната адаптација. Преминот од фолклорна кон авторска сказна затоа бара повеќе од тематско или историско следење. Потребен е формален опис на постапките преку кои мотивите, функциите, формулите и чудесните преобразби се активираат, се преобликуваат или се проблематизираат во нов контекст. Во понатамошните поглавја, дефолклоризацијата, очудувањето и жанровската хибридизација ќе служат како аналитички алатки за опис на тие преобразби.

Авторската сказна (*Kunstmärchen / literary fairy tale*) го пренесува фолклорниот код во сферата на индивидуалното авторство, уметничката стилизација и историски определените поетики. Дрндарски нагласува дека универзалноста на темите и идеите „отсекогаш ги привлекувала писателите кои се стремеле основните проблеми на човековата

егзистенција да ги искажат на начин кој, со самата структура на книжевниот израз, ќе му сугерира на читателот дека станува збор за трајни вистини и вонвременски пораки“ (Drndarski, 1978: 13). Сказновниот модел им овозможува на авторите историскиот свет да го постават во општочовечка перспектива, а моралната и антрополошката проблематика да ја организираат во поостра структурна рамка. Но истиот модел создава и поетички предизвик. Уметничката проза, насочена кон индивидуализација, психолошка мотивација и стилска оригиналност, не го презема фолклорниот образец како готова шема. Таа го задржува како длабинска матрица, го иронизира, го преобликува или го сведува на алузивен слој во текстот.

Зајпс ја проблематизира привлечноста на сказната преку начинот на кој таа станува идеолошки кодифицирана и канонски препознатлива форма. Според него, сказните „се историски и културно кодирани, а нивното идеолошко влијание е големо. Некако тие станаа кодифицирани, авторитативни и канонски... Се чини дека тие биле со нас со векови, засекогаш, но ние го занемаруваме начинот на кој ги создававме боговите и магијата за да ги одржуваме нашите искуства недопрени“ (Zipes, 1994: 4–5). Со ова фокусот се пренасочува од содржината што се пренесува кон процесот преку кој една верзија се канонизира и добива изглед на природна, стара и саморазбирлива форма. Авторската сказна има важна улога во тој процес: ја презема фолклорната форма, ја стабилизира во книжевен текст и ѝ дава авторитет на верзијата што подоцна се препознава како „класична“.

Павличиќ ја насочува расправата кон поетиката на книжевното преземање: „уметничката литература ги презема оние форми на усната книжевност што можат да ги постигнат целите поставени од поетиката на уметничката литература, или ги користи за да изненади и зачуди“ (Pavličić, 1983: 137). Изненадувањето тука е постапка на преместување, а не само ефект на содржината: авторот избира елементи од усниот код, ги внесува во нов контекст и ги прави видливи како форма. Бакилега ја проширува оваа поента преку определувањето на „класичната“ сказна како граничен жанр: таа е „книжевна апропријација на постарата фолклорна приказна“ и „граничен“ или преоден жанр што „ги носи трагите на оралноста, фолклорната традиција и социокултурниот перформанс“ (Bacchilega, 1997: 4). Во таа смисла, „класичниот“ канон ја задржува фолклорната основа, но ја внесува во нова стилска организација, книжевна апропријација и подоцнежни ревизии.

Разграничувањето меѓу фолклорната и авторската сказна дополнително се усложнува поради терминолошката неусогласеност во европските и јужнословенските

критички традиции. Опачиќ забележува дека во европската литература се користат термините *literary fairy tale*, *Kunstmärchen* и *Literatur-Märchen*, додека во јужнословенската критика преовладува називот „авторска сказна“ (Опачић, 2011: 9). Во оваа дисертација називот „авторска сказна“ се користи како аналитичка ознака за книжевна сказна со познат автор и со видлив степен на стилска и композициона интервенција. Македонската критика паралелно ги употребува називите „уметничка“ и „авторска“ сказна, кај Прокопиев, Урошевиќ, Петрески, Стамески и Николовска. Поради тоа, поважно е да се воспостави стабилна аналитичка рамка отколку да се проширува терминолошката расправа. Корисен е и пристапот на Јованка Денкова, која сказновидното го разгледува како поим што бара утврдување на сопствените жанровски обележја и разграничување од соседните облици; нејзиниот преглед има цел „да се укаже на одликите на сказновидното, но и да се разграничи сказновидното од реалистичното, чудното и фантастичното“ (Денкова, 2015: 7). Разликата меѓу народната и авторската сказна, сепак, најдобро се согледува како континуум на интервенции. Жика Богдановиќ истакнува дека авторската сказна ја презема фолклорната форма „како веќе вообличен, дефиниран литературен модел“ кој „веќе не се потпира на усната традиција, туку се развива во општите рамки на уметничката книжевност“ и додава дека „внатрешната мотивација на големите творци на сказни е сосема блиска, ако не и идентична, на посебните интереси кои ги изразуваше анонимниот народен раскажувач“ (Bogdanović, 1979: X–XI). Ова гледиште ја поместува разликата од прашањето на потеклото кон прашањето на обработката: авторската сказна се обликува во поинакви медиумски, стилски и институционални услови, но врската со фолклорниот модел останува видлива во функциската градба на сижето и во симболичката тежина што таа градба ја носи.

Трансформацијата на сказната се одвива низ низа медиумски посредувања, во кои историскиот пренос и поетичкото преобликување се вкрстуваат. Зајпс нагласува дека преминот кон печатот не го затвора животот на сказната во една стабилна форма: таа „не се потчинила на печатот и продолжила да се менува и да се шири низ светот усно, сè до денес. Тоа значи дека таа го обликувала, а и самата била обликувана од заемното дејство на оралноста и печатот, како и од други технолошки посредувања и иновации, како сликарството, фотографијата, радиото и филмот“ (Zipes, 2012: 21). Во таа перспектива сказната излегува од рамката на исклучиво усен или книжевен жанр. Печатениот текст е еден премин во подолга низа преобликувања, а визуелната адаптација ја продолжува таа

историја преку слика, ритам, монтажа и перцептивен ефект. Чудесното, кое во усната сказна се остварува преку зборот и гласот, во визуелните медиуми добива нова материјалност: станува движење, просторна промена, телесна деформација и видлива метаморфоза.

Концептот на дефолклоризација кај Мелетински е корисен за опис на преминот од фолклорна варијантност кон авторски организирана форма. Во дискусијата за историската поетика на новелата тој забележува дека „во текот барем на целиот древен и средновековен период постоело тесно и длабоко заемно дејство меѓу усната и книжевната традиција“ и дека „на патот на дефолклоризацијата на раната новела, значајни биле обидите за повеќе или помалку широка синтеза на ‘ниските’ и ‘високите’ жанрови“ (Мелетински, 1990: 246). Иако кај Мелетински поимот е врзан за новелата, тука се користи како аналошка алатка за опис на авторската сказна. Дефолклоризацијата не означува исчезнување на фолклорот, туку негово преминување во нова стилска, жанровска и авторска организација. Во тој процес се менува и функцијата на чудесното: тоа веќе не е само прифатен закон на сказновниот свет, туку станува средство за стилизација, иронизација, психолошко затемнување или медиумска преобразба.

Авторската сказна може да се опише само ако се земат предвид и нејзината врска со фолклорниот модел и нејзината книжевна организација. Фолклористичката перспектива го следи степенот во кој се задржуваат или се преобразуваат жанровските модели, функциите, формулите, типовите и мотивите. Книжевната анализа го насочува вниманието кон индивидуалната поетика: згуснување на композицијата, психологизација на мотивацијата, внесување иронија и пренасочување на чудесното кон нараторската свест. Авторската сказна, според тоа, го надминува статусот на едноставна варијанта на фолклорниот текст: таа е историски и идеолошки променлива форма во која наследениот модел се обработува според нови поетички потреби. Зајпс ја нагласува оваа променливост кога пишува дека „книжевните сказни се општествено симболички акти и наративни стратегии обликувани за да учествуваат во цивилизирани дискурси за моралот и однесувањето во конкретни општества и култури. Тие постојано се прераспоредуваат и преобразуваат за да одговорат на промените во вкусот и вредностите“ (Zipes, 1994: 19).

Од ова произлегува потребата авторската сказна да се разграничи од поширокото поле на фантастиката. Кајоа ја опишува сказната како наратив во кој чудесното е однапред најавена и прифатена конвенција: уште почетната формула ја означува фикционалната

рамка: „Првите зборови од првата реченица се веќе предупредување: ‘Во едно време кога...’ или ‘Си беше еднаш...’ Затоа самовилите и џиновите не можат никого да вознемират...“ (Caillois, 1966: 11). Во сказната натприродното не го нарушува светот на дејството; тоа е дел од неговиот договор со читателот. Тодоров ја теоретизира оваа разлика преку типологијата на чудното (*l’étrange*), фантастичното (*le fantastique*) и чудесното (*le merveilleux*): „Фантастичното го зафаќа тој момент на неизвесност; штом читателот се одлучи за едно од можните објаснувања, делото преминува во еден од соседните жанрови, чудесното или чудното“ (Todorov, 1970: 25). Чудесното, пак, „не се дефинира поради самото присуство на натприродното, туку преку начинот на кој тоа е претставено и прифатено во рамките на делото“ (Todorov, 1970: 54). Ова разграничување е важно за опис на хибридните авторски форми: авторската сказна најчесто се движи кон чудесното, но може да произведе и фантастичен ефект кога го доведува чудото во прашање, внесува колебање или ја прави видлива самата конвенција. Во такви случаи сказната добива рефлексивна, понекогаш и критичка функција.

Кај Бакилега, постмодерните трансформации на сказната се разбираат како интертекстуална практика што го користи жанрот и истовремено ги преиспитува неговите наследени значења. Таа забележува дека „како ‘гранични’ истражувања, постмодерните ревизии на традиционалните наративи прават повеќе отколку што го менуваат нашето читање на тие наративи. Слично на метафолклорот, тие претставуваат идеолошки тест за претходните интерпретации“ (Bacchilega, 1997: 23). Во ваквите обработки сказната станува простор во кој се проверуваат сопствените правила: кој зборува, чија верзија се препознава како „класична“, кои односи на моќ се прикриени зад чудесното и што се случува кога наследените улоги се разместуваат. Авторската сказна, особено во современите облици, не ја напушта традицијата; таа ја враќа во текстот како видлив материјал за коментар, преобликување и критичка игра.

Фолклорната сказна опстојува преку повторување, варијантност и препознатливи структурни односи; авторската сказна го внесува тој наследен материјал во нова стилска, идеолошка и медиумска обработка. Во историската линија што беше проследена во ова поглавје, од усната изведба и записот, преку собирачката редакција и авторската интервенција, до книжевната и визуелната адаптација, сказната се покажува како форма што ја зачувува својата препознатливост преку преобразба. Нејзината трајност не произлегува

од неподвижноста на моделот, туку од способноста мотивите, функциите, чудесното и раскажувачките формули да влезат во нови поетички и медиумски односи. Во тој премин особено значајни стануваат поимите на Шкловски: очудување, уметничка постапка и разграничување меѓу фабула и сиже. Преку нив понатамошната анализа може да покаже како фолклорниот образец се преобликува во авторска книжевна форма, сценарио и визуелна адаптација.

ГЛАВА III:

3. Виктор Шкловски и фолклорниот материјал - формалистичка теорија во дијалог со усната традиција

Рускиот формализам го пренасочува вниманието од објаснувањата што книжевноста ја изведуваат од надворешни причини кон структурата на текстот, неговите изразни средства и начинот на кој функционира книжевната форма. Како што формулира Јакобсон, „насоченоста кон ПОРАКАТА како таква, ставањето на пораката во фокус заради неа самата, тоа е поетската функција на јазикот“ (Jakobson, 1960: 356). Со тоа формализмот ја нагласува потребата книжевноста да се проучува преку она што ја прави книжевност: уметничките постапки, конструкцијата, композицијата, жанровите и историската динамика на формите. Во оваа традиција значајно место имаат Шкловски, Јакубински, Тињанов, Томашевски и Јакобсон. Централно место во оваа традиција има определбата на уметноста кај Шкловски, формулирана во есејот „Уметноста како постапка“ (Шкловский, 1917). Уметничкиот јазик, според него, го прекинува автоматизмот на восприемањето и го обновува самиот чин на гледање. Поетскиот јазик се остварува преку постапката на *остранение*, односно очудување: техника што го оддалечува предметот од вообичаениот начин на гледање и му овозможува на читателот повторно да го восприеми како необичен, забавен и осетно присутен.

Формалистичката теза носи и поинакво разбирање на книжевната историја. Таа се согледува како низа прекини, поместувања и прегрупирања на доминантите, при што новата книжевна сегашност често се обликува во судир со каноните на непосредното минато. „Литерарноста“, според Јакобсон, станува средишен поим на науката за литературата: „Предмет на науката за литературата не е литературата, туку литерарноста, т.е. она што го прави едно дело литературно“ (Јакобсон, 1921: 11). Книжевноста тука се определува како поле во кое формата има сопствена ефикасност и сопствен предмет на проучување.

Фолклорот, а особено сказната, добиваат важно место во формалистичките истражувања поради јасната видливост на своите повторливи и конвенционализирани постапки. Оваа врска ја нагласува Пиркова-Јакобсон во воведот кон *Морфологија на сказната* на Проп: „Фолклорот, благодарение на своите специфични обележја како

колективен производ, своите повторливи, конвенционализирани и стилизирани структурни компоненти, своите јасно изразени формуларни карактеристики и семантичкото значење што им го припишува на звукот и на стилските обрасци, стана главното експериментално поле на формалистите [...] Всушност, водечкиот формалистички теоретичар, Виктор Шкловски, ги започна своите иновативни проучувања на прозата со руската сказна“ (Pirkova-Jakobson, 1958: xx–xxi). Затоа сказната за формалистите е погоден аналитички материјал: во неа постапките се појавуваат појасно отколку во уметничката проза, каде што често се засенети од индивидуалниот стил.

Формалистичката ориентација кон структурата и функционалните односи во делото го подготвува и структурниот опис на фолклорната форма. Доколку формализмот го нагласува дејството на формата врз перцепцијата, структуралистичкиот пристап го продолжува интересот кон системот на односи што ја организираат формата. Во ова поврзување Јакобсон има значајна улога: книжевното дело го чита како знак меѓу знаци, а доминантата како начело што ги организира другите рамништа во динамична целина. Во соработка со Богатирев, Јакобсон ја истакнува разликата меѓу фолклорната и литературната форма. Фолклорната творба, дури и кога има почетен иницијатор, продолжува да се менува во колективот и не добива конечна редакција, додека литературниот текст се објективира како фиксирана авторска реализација. Така се поставува разликата меѓу колективната варијантност и авторската верзија, меѓу сказната како фолклорен модел и сказната како уметнички текст. Од оваа перспектива се развива и анализата на раскажувањето преку модели, функции, релации и трансформации. За усните форми тоа е особено важно, бидејќи нивната варијантност овозможува да се следи што останува стабилно низ промените. На оваа пресечна точка меѓу формалистичката анализа и структуралистичката систематизација се појавува и Проп: неговата морфологија ја претвора сказната во модел за опис на функциите, низата на настани и стабилните односи во наративната структура.

Овие согледби ја подготвуваат анализата на сказната како форма во која односот меѓу постапката, повторувањето и перцепцијата може да се следи на конкретен материјал. Затоа понатаму анализата се насочува кон Шкловски и кон начинот на кој фолклорниот материјал влегува во модернистичката теорија на формата: преку формулата, повторувањето, варијантноста, чудесното и композиционата економија. Така сказната станува материјал преку кој може да се разбере самата работа на уметничката постапка.

3.1 Шкловски и фолклорот: теоретски позиции и аналитички методи

По воведното поставување на формализмот како методолошка рамка, анализата сега се насочува кон интелектуалните извори и аналитичките поими преку кои Шкловски го чита фолклорниот материјал. Во средиштето се наоѓаат очудувањето, уметничката постапка и односот меѓу фабула и сиже, но тие тука ќе се разгледуваат преку конкретните врски на Шкловски со сказната, загатката, усната композиција и сериските облици на раскажување.

Централните идеи на *Теорија на прозата* Шкловски ги разработува во годините на Руската граѓанска војна, во допир со два силни поттика од светската книжевност. Првиот е проектот „Светска литература“ (*Всемирная литература*) на Максим Горки, во чие Преведувачко студио Шкловски предава меѓу 1919 и 1922 година. Неговиот курс, „Теорија на сижето“, веќе ги најавува темите што подоцна ќе добијат поцврста разработка во *Теорија на прозата*. Подоцнежното сведоштво на Шкловски покажува дека во тој период интензивно работел врз Сервантес и Стерн, паралелно со обликувањето на идеите што ќе влезат во оваа книга (Шкловский, 1990: 159).

Универзализмот на Горки се врзува и за поширока издавачка програма насочена кон масовниот читател: популарната серија опфаќала дела со „интересни сижеа, хумор, историски и авантуристички содржини“ (Golubeva, 1968: 101), а литературата се замислувала како сила што ги зближува народите преку свеста за заедничкото страдање и заедничките стремежи (Golubeva, 1968: 97). Во таква средина, светската литература во превод за Шкловски станува широк компаративен материјал. Тоа искуство има теориска последица: вниманието се насочува кон наративни постапки што можат да се следат надвор од конкретниот национален и јазичен контекст. Така сижето, задржувањето, одложувањето, разрешувањето и прераспоредувањето на настаните се издвојуваат како категории што можат да се опишуваат на пошироко рамниште.

Таквата перспектива не ја отфрла јазичната материјалност, но покажува важна работна претпоставка во методот на Шкловски: постојат постапки на раскажување што се препознаваат низ различни јазици, традиции и медиуми. Затоа тој може под заеднички аналитички ракурс да ги разгледува сказната, романот и детективската приказна, а сродни наративни постапки да следи и во преминот од прозен текст кон визуелна нарација.

Вториот важен модел за Шкловски е *Историската поетика* на А. Н. Веселовски (1838–1906), едно од клучните дела за компаративното проучување на литературата во Русија. Веселовски ги истражува универзалните константи на поетскиот јазик преку фолклорен материјал од различни традиции, потпирајќи се врз претпоставката за психичкото единство на човештвото. Неговата задача, според сопствената формулација, е да ги утврди „улогата и границите на преданието во процесот на личното творештво“ (Веселовский, 1989: 493). Историската поетика на Веселовски ја потпира компаративната анализа врз идејата за заеднички поетички обрасци и врз можноста различните традиции да се споредуваат без сведување на една национална книжевна линија. За ова истражување е важно да се утврди што Шкловски презема од Веселовски и каде се оддалечува од него. Шкловски задржува две важни претпоставки: фолклорот и „високата“ литература припаѓаат на поширок книжевен феномен, а универзалните книжевни постапки можат да се издвојуваат врз основа на фолклорната граѓа. Оддалечувањето започнува таму каде што Веселовски историското движење го врзува за општествената содржина што ги исполнува старите форми. Кај Шкловски, пак, објаснувањето се насочува кон поелементарни антрополошки поттици на раскажувањето, кон нагонската и перцептивната основа на наративната форма. Така се оформува перспектива помалку врзана за историската содржина и поотворена кон универзалните модели на раскажување.

Во „Поетика на сижето“ Веселовски разликува две насоки во разбирањето на мотивот. Првата, трополошка или формулаична, го третира мотивот како книжевна формула сродна на тропот, која може да се проширува и да прерасне во сиже, по аналогија со тоа како „формулата на лирскиот стил, изградена врз паралелизам, може да се проширува, развивајќи го едниот или другиот од своите членови“ (Веселовский, 1989: 300). Втората насока има етнографски карактер: мотивот се појавува како културно-обредна и наративна честичка што се толкува преку традицијата, социоантрополошката функција и „преживувањата“. Шкловски експлицитно го вбројува Веселовски во „етнографската школа“: „Етнографската школа, чиј најголем претставник кај нас беше А. Н. Веселовски...” (Шкловский, 1929: 27). Тука се покажува неговото оддалечување. За Шкловски, уметничкиот материјал добива сила кога влегува во формална организација: престанува да дејствува како непосредна животна супстанца и станува елемент на уметничка конструкција. Со тоа е поврзана и неговата

формула: „Крвта во уметноста не е крвава, таа се римува со ‘љубов’[8], таа е или материја за звучна градба, или материјал за образна градба“ (Шкловский, 1921: 22–23). Уметноста, според тоа, дејствува преку повторување, организација и насочување на вниманието кон постапката, додека етнографската содржина и емоционалниот набој добиваат значење како елементи на таа организација.

Во делот од својата поетика што се однесува на градењето на сижето, Шкловски полемички се дистанцира од Веселовски, но останува близок до неговата прва, формуларна дефиниција на мотивот. Мотивот тука функционира како формула од типот: „злобна старица не ја сака убавата девојка и ѝ задава опасна задача“. Таквата низа од задачи, проби и повторувања создава структура погодна за визуелно раскажување: може да се распореди во кадри и сцени, или да се организира како монтажен и серијален принцип. Меѓу поимите на Веселовски што Шкловски ги презема во *Теорија на прозата* значаен е психолошкиот паралелизам. Шкловски го презема овој поим со изменета функција, пренесувајќи го од антрополошко објаснување кон естетска постапка. Кај Веселовски, паралелизмот е врзан за анимизмот и за проекцијата на човечките својства врз природниот свет. Кај Шкловски, истиот механизам добива естетска функција: сопоставувањата и паралелите го изненадуваат читателот и ја менуваат перцепцијата. Затоа Шкловски го определува очудувањето како „цел на паралелизмот“, односно како „пренесување на предметот од неговото вообичаено восприемање во сферата на ново восприемање“ (Шкловский, 1929: 20). За предметот да стане „факт на уметноста“, тој треба да се издвои „од бројот на фактите на животот“, да се истргне од низата на вообичаени асоцијации и да се „заврти како цепеница во огнот“ (Шкловский, 1921: 10–11). Така очудувањето повторно го отвора предметот за погледот. Неговиот ефект не е врзан само за зборот како материјал: може да се произведе и преку слика, звук, движење или нивна комбинација. Оваа медиумска преносливост ќе биде важна за подоцнежната анализа на визуелните адаптации.

Меѓу облиците на паралелизам, загатката зазема важно место кај Шкловски. Во „Уметноста како постапка“ Шкловски пишува дека очудувањето е „основа и единствената смисла на сите загатки“, бидејќи загатката го опишува предметот со зборови што

[8] Во рускиот оригинал формулата се потпира врз звучната блискост, односно римувањето на зборовите *кровь* и *любовь*. Во македонскиот превод оваа звучна врска не може целосно да се пренесе, но е важна за аргументот на Шкловски: уметноста не го презема „крвавото“ како непосредна животна содржина, туку го претвора во материјал за звучна и образна организација.

вообичаено не се применуваат за него (Шкловский, 1929: 19). Ова определување може да се доведе во врска со Аристотеловото разбирање на загатката, според кое нејзината суштина е „да се кажува нешто реално што не е можно да се поврзе“ (Аристотел, 1990: 68). Веселовски ја опишува загатката структурно: „познатиот тип на загатката почива врз едночлен паралелизам, при што сликите на свесно премолчениот член на паралелата - оној што треба да се погоди - понекогаш се пренесуваат врз оној член што и ја составува загатката“ (Веселовский, 1989: 142). Загатката така се покажува како постапка што се активира во читањето или слушањето. Таа го наведува примачот да воспостави мрежа од сличности меѓу два семантички простора и да го пронајде нивниот скриен пресек. Разрешувањето е повеќе од точен одговор: тоа е момент на препознавање, во Аристотелова смисла, премин од незнаење кон знаење. Од таа нагла промена произлегува интелектуалната и естетската енергија на загатката. Кај Шкловски, загатката добива две поширок функции. Прво, тој ја изведува од границите на локалниот фолклорен жанр и ја претвора во поширока прозна постапка. Во *О теории прозы* пишува дека „тука задавањето загатки е земено како наједноставен начин да се создаде безизлезна ситуација“ (Шкловский, 1921: 46). Фолклорниот образец така станува матрица од која литературата гради посложени сиженски облици. Во делот „Роман тајн“, Шкловски додава дека „загатката не е просто паралелизам, со испуштен втор дел на паралелата, туку игра со можност да се повлечат неколку паралели“ (Шкловский, 1929: 143). Загатката така станува модел за поширок наративни постапки: умножување на можните решенија, игра меѓу лажно и вистинско решение, одложување на разрешувањето и насочување на вниманието на читателот.

Загатката функционира врз основа на заеднички културни сопоставувања. Кај раниот Шкловски, очудувањето е авангардна постапка со длабока потпора во колективните начини на раскажување. Фолклорниот образец ја зачувува таа заедничка основа на препознавање, па затоа може да се пренесува од усно раскажување кон книжевна и визуелна форма.

Усната подлога на теоријата кај Шкловски добро се гледа во начинот на кој тој го користи описот на Рибников за раскажувачите на билини. Раскажувачот, според тој опис, се служи со „заеднички фонд“ (*общий склад*) на сказновната традиција, наместо да репродуцира однапред мемориран текст. Еден раскажувач ги задржува „жалостните подробности“, друг внесува потсмешлив тон, трет презема поинаква разврска од друга сказна или од „заедничкиот фонд на раскажувачите“ (Шкловский, 1929: 27-28). Шкловски

го наведува овој пример за да покаже дека сличностите меѓу сижеата не се објаснуваат целосно со заемки; зад нив дејствуваат и „законите на сижејното обликување“, што тој го сумира со тврдењето: „Сказната се распаѓа и одново се создава“ (Шкловский, 1929: 28). Традицијата, според тоа, функционира како подвижен систем на форми, правила и можности, кои секое ново раскажување ги активира одново.

Кога Шкловски го поместува објаснувањето на книжевниот развој од историската содржина кон формалната организација, се отвора прашањето за поелементарната основа на нарацијата: антрополошка, перцептивна, а понекогаш и биолошка. Петер Штајнер ја опишува оваа основа преку односот меѓу фабула и сиже: кај Шкловски фабулата се разбира како „животна приказна“, дури и како „самиот живот“ (*life itself*), односно како рамниште што ѝ претходи на книжевната организација на сижето (Steiner, 1984: 85). Фабулата затоа може да се разбере како основна линија на настаните, а сижето како нејзина уметничка организација преку забавување, попречување и прераспоредување, од кои произлегува ефектот на очудување. Фолклорниот образец тука се чита како фабуларна матрица, како основен редослед на функции, а книжевната трансформација го гради сижето преку стил, фокализација и реторичка обработка. Забавувањето (*задержание*) е важно бидејќи преку него нарацијата се оддалечува од голото следење на настаните и добива уметничка форма. Кога Шкловски го доведува забавувањето во врска со одложувањето на задоволството, наративното дејство се поврзува со подлабоки структури на очекување и перцепција. Со ова може да се објасни и опстојувањето на сказната низ различни медиуми: тројноста, задржувањето и разрешувањето продолжуваат да дејствуваат затоа што активираат трајни обрасци на наративно очекување и исполнување. Секоја нова медиумска реализација, според тоа, нуди нов облик на веќе препознатлива структурна игра. Тука се покажува една важна особеност кај Шкловски: нарушувањето на автоматизираната перцепција почива врз формите што најдолго опстојуваат - народното, усното и повторливото.

Моделот на усна композиција и заеднички фонд на постапки овозможува прозната структура да се согледа како адитивна. Таа се гради преку скалесто градење (*ступенчатое строение*), нанижување задачи, расчленување на дејството во сцени, рамки и прекини што го одложуваат разрешувањето. Таквата структура е растеглива и може да се развива речиси без крај. Кај Шкловски карактеристичен пример е народната драма „Цар Максимилијан“, во која основниот конфликт станува повод за натрупување епизоди и словесни игри, така што

самиот Максимилијан „речиси е задушен“ од нив. Шкловски на ист начин го чита и романот: Дон Кихот и другите јунаци служат како носечки точки околу кои се групира разнороден материјал. Од таа гледна точка, единството на делото се покажува како резултат на составување и прегрупирање, а не како однапред дадена органска целина. Како што пишува Шкловски, „единството на книжевното дело е, веројатно, мит“ (Шкловский, 1929: 215). Делото, според тоа, се оформува постепено, преку спојување, повторување и прегрупирање на одделни составни делови.

Принципот на скалесто градење се препознава и во народните сказни. Во „Три мечки“ девојчето ги испробува столчињата, чиниите и креветите по ист редослед и во трикратен ритам; секое повторување внесува мала варијација и го придвижува дејството кон расплет. Бројот три овде има композициона функција: тој создава акумулација, ритам и очекување, без да произлегува од причинско-последична нужност. Во „Сказна за златното петле“ на Пушкин петлето трипати го предупредува царот; секој повик отвора нова епизода изградена врз истиот механизам, а структурата останува отворена за понатамошно надоврзување. Шкловски ваквиот начин на градење го определува како „скалесто нараснување“ на мотивите, а таквите нараснувања, според него, „по својата суштина се бесконечни“ (Шкловский, 1929: 68). Фолклорниот образец така се обликува постапно, преку низа сегменти што можат да се додаваат, да се прераспоредуваат и повторно да се активираат во ново раскажување.

Еден од поимите преку кои се поврзуваат фолклорот и формалистичката анализа е „законот“ на сказновната градба. Во статија од 1919 година, подоцна вклучена во *О теории прозы*, Шкловски тврди дека совпаѓањата меѓу сказните не се објаснуваат целосно со заемки, бидејќи постојат и „посебни закони на сижеобразувањето“. Со тоа е поврзано и неговото тврдење дека сказните „постојано се распаѓаат и повторно се составуваат врз основа на посебни, сè уште непознати, закони на сижеобразувањето“ (Шкловский, 1929: 29). Речиси десет години подоцна, во *Морфологија на сказната* (1928), Проп се повикува на оваа теза и забележува: „Тој закон е разјаснет“ (Проп, 1928: 122). Она што кај Шкловски се појавува како теориска претпоставка за формалните закони на сказновната композиција, кај Проп добива облик на аналитички утврдена морфолошка структура. Шкловски ги поставува тие закони како проблем на сижејното обликување; Проп ги преведува во систем на функции и редоследи што може методски да се опише.

Проп ја развива теориската претпоставка на Шкловски затоа што работи со материјал во кој структурните повторливости се поизразени. Усните народни жанрови се обликуваат преку формули, ритам и повторување, па во нив основните наративни шеми полесно се издвојуваат отколку во уметничката проза. Широкиот корпус примери со видлива тројност - трите обиди, трите задачи, трите средби - покажува поголема приврзаност кон стабилни обрасци и затоа овозможува построга морфолошка анализа. Во фолклорот повторувањето има конститутивна улога: преку него формата се стабилизира и продолжува да циркулира. Пристапот на Шкловски кон Конан Дојл упатува на истиот проблем: за да извлече „закони“ на жанрот, Шкловски работи со корпус што по својата функционалност се приближува до фолклорот - преку серијалност, повторување со варијации и препознатливи моменти што се враќаат во различни комбинации. Сериската жанровска проза овозможува слична прегледност на постапките каква што фолклорниот материјал ја има поради својата повторливост и варијантност.

Двата пристапа се надополнуваат, но работат на различни рамништа. Проп ја апстрахира наративната структура во стабилен систем на функции; Шкловски ја следи нејзината преобразба како перцептивна операција - преку забавување, очудување, игра со перспективата и одложување на решението. Кај Проп се опишува морфологијата на фолклорниот образец, кај Шкловски неговото преминување во литературна постапка.

Кај Шкловски постапките се операции врз перцепцијата, вниманието и темпоралноста на рецепцијата: одложување, рамки, лажни и вистински разгатки, дигресии и акумулации. Една од важните последици на оваа теорија е медиумската преносливост на постапките. Истите постапки можат да се остварат во прозен текст, во драмска структура и во визуелна нарација: преку монтажа, ритам, повторување и визуелни паралелизми. Усните жанрови се обликуваат преку формули, ритам и повторување; нивната литературна трансформација се изведува преку стил, фокализација и ретардација; нивната анимациска адаптација се остварува преку кадар, монтажа и темпо. Повторувањето и варијантноста ја прават сказната погодна и за морфолошко моделирање и за адаптација: истите сегменти можат да се издвојуваат, да се прераспоредуваат и да се преведуваат во авторска или визуелна драматургија.

Така *Теорија на прозата* на Шкловски се покажува како обид пишаната „висока“ литература да се проучува преку поими и модели извлечени од усната народна творба.

Насочувањето кон фолклорот е важно затоа што преку него Шкловски настојува да изгради општа наука за прозната форма. Затоа неговиот теориски апарат - очудувањето, скалестото градење, репертоарот на постапки и одложувањето на разврската - останува применлив и надвор од историските граници на формализмот. Во ова истражување тие поими овозможуваат да се следи како фолклорните постапки се преобразуваат во авторската сказна и во анимираната адаптација, каде што продолжуваат да дејствуваат во нова визуелна и кинетичка средина.

3.2 Шкловски и кинематографијата: од теорија на формата до теорија на адаптацијата

Шкловски не оставил систематска теорија на адаптацијата како посебно прашање, но неговите текстови за филмот го отвораат проблемот на медиумскиот премин: што се случува со сижето кога книжевниот материјал влегува во нова формална средина. Поимите материјал, форма, сиже и перцепција остануваат релевантни и тогаш кога вниманието се поместува од литературата кон кинематографијата. Во тој премин сценаријата не стојат на маргината на неговата теориска работа; тие се место каде што формалистичките поими се проверуваат во нов медиум. Таму се решава дали филмот ќе изгради сопствени облици или ќе остане зависен од наследените книжевни решенија.

Шкловски го опишува својот влез во филмот со самоиронична формула. Во *Трета фабрика* пишува: „Ја служам на третата фабрика на Госкино [...] Првата фабрика за мене беа семејството и училиштето. Втората - ОПОЈАЗ. И третата ме обработува сега“ (Шкловский, 1926: 17). Ако ОПОЈАЗ е местото на формалистичкото обликување, Госкино е средината во која тие идеи се изложуваат на ново медиумско искуство. Во *За сорок лет* Шкловски забележува дека „сижејната уметност се оддели од зборот“ (Шкловский, 1965: 25). Тоа значи дека сижејната организација може да продолжи во друг материјал и под други услови, и кога веќе не е врзана за книжевниот јазик. Неговите текстови за филмот затоа треба да се читаат како мислење што се обликува во допир со новата уметност, а не како затворен систем од ставови. Таквата отвореност Шкловски ја признава и во *За 60 лет*: „Оставете ми ги и мене моите противречности, тие помагаат да се разбере како се расцепува атомот на старата уметност, како настанува новото зрачење“ (Шкловский, 1985: 9).

Во „Литература и кинематограф“ Шкловски пишува: „Ние не најдовме форма и содржина, туку материјал и форма, односно звуци и распоред на звуците“ (Шкловский, 1923: 1). Примерот е земен од музиката, но неговата важност е поширока: уметничкото дело се гради од зборови, тонови или слики организирани според сопствени постапки; смислата произлегува од тој распоред, а не од однапред дадена содржина што само добива надворешен облик. Филмот затоа располага со сопствен материјал и со сопствени начини на обликување; тој не е средство за пренесување книжевни содржини. За Шкловски, зборовите го сочинуваат градежниот материјал на книжевното дело, а нивната функција не се исцрпува со искажувањето (Шкловский, 1923: 3). Во *О теории прозы* ова сознание е сведено во покуса формула: „Но зборот не е сенка, зборот е предмет“ (Шкловский, 1929: 2). Кога сижето преминува од книжевност во филм, кадарот, ритамот, монтажната врска и движењето стануваат материјал преку кој филмот ја гради сопствената форма. Формулата „Новиот материјал бара нова форма“ (Шкловский, 1923: 6) затоа останува клучна и за адаптацијата: она што преминува од еден медиум во друг мора да се преобликува според условите на новиот медиум.

Кај Шкловски, односот меѓу материјалот и формата секогаш води кон прашањето на перцепцијата. Во „Литература и кинематограф“ тој пишува: „Живееме како да сме обвиени со гума. Треба повторно да го вратиме светот [...] Светот исчезна од нашата перцепција; имаме само препознавање на нештата“ (Шкловский, 1923: 3). Уметноста дејствува таму каде што перцепцијата станува автоматизирана и каде што предметот треба повторно да се издвои од секојдневниот тек на животот; затоа предметот мора да се извлече од редот на животните факти за да стане факт на уметноста (Шкловский, 1923: 3). Во *О теории прозы* истата мисла добива покуса формулација: уметничкиот карактер на делото произлегува од начинот на неговото восприемање (Шкловский, 1929: 6). Уметничкото се создава преку обликувањето и доживувањето на предметот; тоа не му припаѓа однапред како готово својство. Во филмот уметничката вредност произлегува од организацијата на виденото: реалноста се обликува така што гледачот повторно почнува да перципира, наместо само да препознава. Медиумите се различни, но основниот проблем останува ист: како формата да го обнови восприемањето.

Прашањето што може да премине од еден медиум во друг кај Шкловски се појавува многу пред адаптацијата да стане посебно теориско поле. Во „Литература и кинематограф“

тој пишува: „Строго говорејќи, преводот е невозможен“ (Шкловский, 1923: 27). Ова тврдење не се однесува само на меѓујазичниот превод, туку и на секој премин во кој делото влегува во поинаква медиумска средина. Ако и при јазичниот превод, според него, се распаѓа внатрешната уметничка организација на делото, тогаш при преминот од книжевност во филм промената е уште подлабока, затоа што книжевноста и филмот располагаат со различен материјал и различни постапки. Затоа Шкловски инсистира дека од романот во филмот може да премине речиси само неговото основно сижејно јадро (Шкловский, 1923: 47). Непреносливи остануваат стилот, синтаксата, звучната организација, ритамот на реченицата и формите на словесно одложување. Кога го зема Толстој како пример, Шкловски укажува дека камерата не може да ги преземе оние особени зборови преку кои обичниот живот станува предмет на обновена перцепција (Шкловский, 1923: 47). Филмот, според тоа, не е немоќен; неговата задача е да произведе сопствен ефект со сопствени средства. Истата разлика може да се следи во сценариото за „Три мечки“: она што кај Толстој се постигнува со прецизна словесна организација, кај Шкловски се преобликува во распоред на предметите, ритам на повторувањето, микро-дејства и монтажен тек. Коментарот, внатрешноста и нараторскиот глас се повлекуваат; нивното место го заземаат гестот, движењето и визуелната секвенца.

Со тврдењето дека „Музата на прозата ни е поблиска отколку музата на театарот“ (Шкловский, 1965: 389), Шкловски ја врзува кинематографијата со организацијата на дејството и сижето, а ја оддалечува од моделот на сценска присутност. Оваа блискост со прозата не води кон поистоветување. Филмот е нов сижеен организам со сопствени закони, а не продолжение на романот во друг медиум. Со тоа е поврзано и неговото категорично тврдење дека „Кинематографијата не е илустрирана литература“ (Шкловский, 1923: 5). Разликата меѓу блискост и истоветност е важна за адаптацијата: екранизацијата може да преземе сижејни односи од книжевноста, но не може да ја замени книжевната форма со проста визуелна илустрација. Кога Шкловски забележува дека киното долго „немаше теорија“ (Шкловский, 1965: 25), неговите интервенции од дваесеттите години може да се читаат како обид филмот да ја осознае сопствената медиумска природа. Критиката на буквалната екранизација затоа треба да се чита како барање филмот да ги остварува сопствените можности, а не како отпор кон новата уметност.

Забелешката дека „киното не се движи, туку само како да се движи“ (Шкловский, 1923: 8) тргнува од техничката природа на филмската лента, но веднаш добива поетичко значење. Во неа се содржи важен поетички увид: филмот произведува ефект на движење преку прекинато организирани единици. Филмскиот реализам затоа почива врз перцептивно конструиран ефект, а не врз непосредно присуство на движењето. Шкловски ова го формулира преку поимите „движење-знак“, „смисловно движење“ и „движење-постапка“ (Шкловский, 1923: 8–9). Движењето станува носител на смисла дури кога е организирано како филмска постапка. Затоа е важен примерот со Чаплин: „Чаплин не зборува - тој се движи. Работи со филмскиот материјал наместо да се преведува од театарски на екрански јазик“ (Шкловский, 1923: 54). Кај Чаплин телото станува видлива структура на дејството, а не средство за психолошко објаснување. Комичниот ефект произлегува од таа конструирана телесност: од ритамот, гестот, застојот и ненадејното поместување.

Во *Как писать сценарии* оваа мисла добива практична насока: технологијата учествува во самото обликување на филмот. Начинот на кој филмот технички ја создава илузијата е поврзан со начинот на кој создава значење. Кадарот е избор, селекција и ограничување на видното поле, а не неутрален отсечок од готов свет. Кога Шкловски во *Эйзенштейн* забележува дека „ние гледаме селективно“ (Шкловский, 1976: 56), таа формула го открива начелото врз кое работи кадарот. Веќе со кадарот, филмот го обликува погледот: што ќе влезе во видното поле, од кој агол ќе биде видено, колку ќе трае и со што ќе биде поврзано. Кадарот и монтажата така го насочуваат вниманието и ја уредуваат смислата на виденото. Во *Эйзенштейн* Шкловски забележува дека „во филмот од тоа време монтажата пред сè беше составување на делови во нивна логичка последователност“ (Шкловский, 1976: 174). Подоцна додава и поостра формулација: „Кадарот не е мртва природа, а монтажата не е каталог на колекционер“ (Шкловский, 1985: 9). Смислата на кадарот се создава во односот со другите кадри, а монтажата го уредува тој однос како тек, прекин и продолжување.

Од ова може да се премине кон сказновната структура. Тројноста, повторувањето и скалестото градење се начини на постепено натрупување на дејството и значењето низ разграничени единици. Во *О теории прозы* Шкловски зборува за „скалесто нараснување на мотивите“ и забележува дека „таквите нараснувања по својата природа се бесконечни“ (Шкловский, 1929: 68). Тука се покажува важна блискост меѓу сказната и филмот: и двата

облици можат да напредуваат преку низа одделни чекори што ја градат целината. Кога таквата структура преминува во филм, монтажата може да ја преземе како принцип и да ја развие со сопствени средства. Секој рез отвора нов степен во скалестата конструкција; секое повторување внесува нова варијација во веќе воспоставениот мотив. Во анимацијата ова добива поголема видливост, бидејќи секој кадар е однапред изграден. Прекинатоста таму е технички услов, но и обликувачка постапка. Во анимацијата поимот „движење-знак“ кај Шкловски добива конкретна медиумска тежина: сликата уште од почеток е организирана како носител на значење.

Ако словесниот материјал не може да се пренесе во филмот, останува прашањето што преминува од книжевното дело. Шкловски одговара со формулата: „Филмската поетика е поетика на чисто сиже“ (Шкловский, 1923: 9). Формалната енергија на филмот се пренесува врз распоредот на дејството: како тоа се одложува, се прекинува, се повторува и се заокружува. Сижето затоа е обликување на случувањето: гледачот го доживува дејството во определен ритам, со одложувања, прекини и напнатост. Во „Три мечки“ влегувањето на девојчето во туѓа куќа станува сижејно дејствено преку трикратното повторување на истата постапка, во низа варијации што водат кон разрешување. Гледачот го следи исходот преку ритамот на таа скалеста конструкција. Така се објаснува и неговата забелешка дека „Филмот го зеде од литературата сижето, но литературното сиже во него претрпе длабока промена“ (Шкловский, 1923: 11). Филмот презема сижејни механизми што мора повторно да се обликуваат во сопствениот медиум, а не готови приказни. Со тоа е поврзана и неговата забелешка дека некои литературни сижеа воопшто „не можат да се екранизираат“ (Шкловский, 1923: 13), особено кога нивната сила произлегува од јазичната игра и од словесните односи што филмот не може непосредно да ги пресоздаде. Сижето е местото на нивниот најсилен допир, но и местото каде што разликата меѓу книжевната и филмската форма станува највидлива.

Во есејот „Поэзия и проза в кинематографии“ Шкловски го продлабочува ова разбирање на сижето: „Основната изградба на сижето се сведува на планирање на смисловни величини“ (Шкловский, 2001: 90). Прашањето се преместува од самото случување кон неговиот распоред: каде паѓаат акцентите, што се одложува, а што избива во прв план. Филмското сиже затоа е ново распоредување на смисловните тежишта во друг изразен систем, а не редукција на романот. Во истиот текст Шкловски воведува и поделба

што е важна за анимацијата: „Постои прозаично и поетско кино, и тоа е основната поделба на жанровите [...] Безсижејниот филм е ‘стиховен’ филм“ (Шкловский, 2001: 92). Филмот, според ова, може да дејствува и како ритмичка и формална организација надвор од фабулата.

Анимацијата се движи по таа граница. Таа може да носи јасно сиже, но трансформацијата, визуелната метаморфоза, ритмичкото нагласување и условноста на движењето ја оддалечуваат од едноставната линеарна нарација. На таа граница таа се приближува до она што Шкловски го именува како поетско кино. Во „Сказна за златното петле“ иронијата кај Пушкин, собрана во неколку стиха, се прераспределува во реквизит, телесен гег, архитектонски простор и музички прекин. Стиховниот ритам продолжува да дејствува преку друг носител: монтажниот ритам на сцената. Во таа преобразба смислата не исчезнува; таа го менува своето место. Ова може да се поврзе и со една негова порано формулирана мисла од „Искусство как прием“: „Цела низа сижеа се заснова врз такво непрепознавање“ (Шкловский, 1919: 112). Сижето често се одржува преку одложување, промена на перспектива и нарушување на сигурноста на гледачот. Во сказната тоа се гледа преку третиот обид: тој се очекува, но неговото остварување не е однапред дадено.

Во *Как писать сценарии* теоријата на сижето добива практична форма. Шкловски уште на почетокот предупредува дека „закони на кинематографијата нема“ (Шкловски 1931, 3). Со тоа сценариото го поставува како работна форма што мора да ја има предвид специфичноста на филмскиот медиум: кадарот, гледиштето, монтажниот премин, промената на растојанието и ритамот на визуелното дејство. Сценариото затоа не може да се сведе на помошен документ што исчезнува во готовиот филм; тоа е посебен облик на уметничко организирање на приказната. Теренс Патрик Марфи забележува дека дури во поново време поголем корпус истражувања почнал „да се фокусира врз самото сценарио како форма на уметничко создавање“, односно како форма што заслужува академска сериозност слична на онаа што традиционално им се признава на песната, расказот и драмскиот текст (Murphy, 2015: 3). Кај Шкловски ова прашање се отвора многу порано: сценариото е местото каде што теоријата на постапката влегува во практиката на кадарот, монтажната организација и визуелната изведба.

Затоа Шкловски нагласува дека филмското снимање се одвива „од различни точки на гледање, од различни растојанија“, а снимените делови потоа треба да се поврзат во епизоди така што на гледачот да му биде јасен преминот од еден дел кон друг; таа работа се нарекува

монтажа (Шкловски 1931, 8). Сценариото има сопствена организација, но е насочено кон филм што ја создава смисловната целина низ избор, распоред и поврзување на визуелните единици. Сценариото не се учи по готова формула. Затоа Шкловски подоцна иронично забележува: „кога би можело да се научи сценаристичкото дело, секој од нас најнапред би се научил самиот себе...” (Шкловский, 1965: 358). Потребно е разбирање како дејството се обликува за да стане филмско, а таквото разбирање произлегува од работа со конкретен медиум, не од однапред дадени правила.

Во *За 60 лет* Шкловски нагласува дека создавањето ликови е „основна, решавачка задача“ (Шкловский, 1985: 396). Ова не значи враќање кон психологијата како главен носител на значењето. Ликот се оформува преку дејството, ситуацијата, судирот и местото што го зазема во целината на делото. Во сказната ликот се развива преку јасно одредена улога во дејството: маќеата ја носи функцијата на закана, најмладиот син ја презема улогата на избраниот, принцезата е целта кон која се движи приказната. Психолошката сложеност тука не е носечкиот принцип на обликување. Таквата поставеност припаѓа на самата структура на жанрот; таа не е слабост на сказната. Кога таков лик влегува во сценарио, а потоа и во анимација, неговото обликување се пренесува врз гестот, држењето, положбата во кадарот, ритамот на движењето и звучната придружба. Анимацијата работи со лик замислен уште од почеток како визуелен знак, а не со фотографски и реалистично изведен лик. Во сценариото за „Три дебелковци“ Дебелковците кај Шкловски се обликувани преку телесна гротеска, просторен распоред и монтажен ритам, а не преку психолошка внатрешност. Она што кај Олеша се остварува преку јазична разиграност и метафорична густина, кај Шкловски се пренесува на планот на движењето, сценската поставеност и видливата телесност.

Кога Шкловски пишува дека „Неопходно е да се изгради интересно сценарио, но сценариото не се состои само од покажување дејства, туку и од анализа на ситуацијата и од анализа на самиот човек“ (Шкловский, 1985: 439), тој го поставува сценариото како анализа на дејството, просторот и човекот што дејствува во тој простор. Просторот и предметниот свет тука учествуваат во организацијата на дејството, наместо да останат негова заднина. Размислувањата на Шкловски за сценариото ја пренесуваат теоријата на сижето во практиката на филмската организација. Сижето станува распоред на сцени, ритам на прекини и конкретно преобликување на книжевниот материјал во филмска организација.

Сценаријата на Шкловски ја продолжуваат неговата теориска работа во друг медиум. Прашањата за формата, сижето и медиумската преобразба таму се претвораат во конкретни одлуки: каде ќе се постави резот, како ќе се организира повторувањето, што ќе се задржи и што ќе отпадне при преминот од зборот кон сликата. Во анимираните сценарија ова добива посебна тежина, бидејќи анимацијата ги поставува истите прашања во медиум каде што секое движење, секој предмет и секоја промена на формата се однапред обликувани. Затоа неговата подоцнежна формула, „Сѐ она за кое пишував, го правев“ (Шкловский, 1985: 3), може да се чита како точен опис на врската меѓу теоријата и сценаристичката практика. Кај Шкловски, теоријата и практиката се дел од ист процес на разбирање на медиумот однатре.

3.3 Од историскиот филм до анимацијата: сценаријата на Виктор Шкловски

Во историографијата на рускиот формализам најчесто се нагласуваат критичките и теориските текстови на Виктор Шкловски, а сценаријата остануваат во втор план: како принуден компромис со идеолошките услови на епохата или како спореден прилог кон „вистинското“ дело. Ова потпоглавје тргнува од поинаква претпоставка: сценаристичката работа на Шкловски е едно од местата каде што неговата поетика добива конкретен облик во филмскиот медиум. Принципите формулирани во раните формалистички текстови - прекинот на автоматизмот на перцепцијата, очудувањето на материјалот, конструктивната улога на сижето - продолжуваат да дејствуваат и во неговата филмска работа. Во другата материја на филмот тие стануваат работни решенија во обликувањето на историскиот, литературниот и визуелниот материјал. Сценаријата затоа не стојат на маргините на неговата теорија. Во нив таа се разработува, се проверува и делумно се менува под условите на кинематографската продукција.

Во историографијата на рускиот формализам најчесто се нагласуваат критичките и теориските текстови на Виктор Шкловски, а сценаријата остануваат во втор план: како принуден компромис со идеолошките услови на епохата или како спореден прилог кон „вистинското“ дело. Ова потпоглавје тргнува од поинаква претпоставка: сценаристичката работа на Шкловски е едно од местата каде што неговата поетика добива конкретен облик во филмскиот медиум. Принципите формулирани во раните формалистички текстови — прекинот на автоматизмот на перцепцијата, очудувањето на материјалот, конструктивната

улога на сижето — продолжуваат да дејствуваат и во неговата филмска работа. Во другата материја на филмот тие стануваат работни решенија во обликувањето на историскиот, литературниот и визуелниот материјал. Сценаријата затоа не стојат на маргините на неговата теорија. Во нив таа се разработува, се проверува и делумно се менува под условите на кинематографската продукција.

По враќањето од берлинскиот егзил кон крајот на 1923 година, Шкловски се наоѓа во нестабилна институционална положба. Тој е поранешен есер[9] во држава што ја прогонува неговата партија, а воедно и теоретичар чиј метод веќе почнува да се чита како идеолошки сомнителен. Таа положба се чувствува уште пред враќањето, во писмото-апел вградено во „Зоолошка градина“: „Не можам да живеам во Берлин. [...] Горчлива како карбидна прашина е берлинскава меланхолија. [...] Кревам раце и се предавам. Пуштете ме во Русија со сиот мој едноставен багаж“ (Шкловский, 2009: 225). Посредувањето на Горки и Мајаковски му го олеснува враќањето, но не му обезбедува сигурна положба во книжевниот и академскиот живот. Можностите за издавачка и научна работа се стеснети, а секој јавен настап лесно може да стане повод за сомнеж и инкриминација. Во такви околности, ангажманот во Госкино е егзистенцијална нужност, но и можност за професионално дејствување во нов медиумски и институционален амбиент.

Филмот за Шкловски станува ново работно поле за прашањата што веќе го занимаваат како теоретичар: материјалот, формата, продукцискиот апарат и гледачката перцепција. Уште во Берлин, во „Литература и кинематограф“, тој го препознава односот меѓу естетската форма и економско-индустрискиот апарат на продукција и дистрибуција. Во „Трета фабрика“ (1926) тој со самоиронија ги именува семејството, ОПОЈАЗ и Госкино како три последователни „фабрики“ што го обликуваат субјектот. Зад таа метафора стои важен поетички увид: „Можеби е правилно да се работи надвор од својата специјалност [...] Невозможно е да се исклучи одреден материјал; нужноста создава литературни дела. [...] Потребна е слобода ако се сака материјалот да се разголи“ (Шкловский, 1926: 16–17). Работата во филмот станува повеќе од професионално прибежиште: таа отвора поинаков однос кон материјалот, кон формата и кон условите во кои уметничкото дело се создава.

[9]Партија на Социјалистичките Револуционери (скр. ПСР или СР), зазема една од водечките позиции во политичкиот живот од почетокот на 20 век и станува најголемата и највлијателна немарксистичка социјалистичка партија.

Во *Моталка* Шкловски ја опишува советската кинематографија од тој период како средина што „страда од многу болести и повеќе од сè друго страда од недостаток на вештина“, во која режисерот „често е дилетант“, а „филмската фабрика е полна со филистејци“ (Шкловский, 1927: 11). Овие забелешки не се сведуваат на идеолошка критика. Тие го допираат занаетот, организацијата на производството и односот со публиката. Публиката, според него, има улога на корективна сила во развојот на киното: „Ако сакате да му помогнете на киното, не брзајте на платното. Застанете да размислите сто пати, илјада пати, на прагот на филмската фабрика. Најдобро од сè: останете во публиката. Свесна, строга публика. Тоа на киното му треба повеќе од сè: публика која не подлегнува на филмската психоза“ (Шкловский, 1927: 11–12). Така филмот кај Шкловски се појавува како уметност што бара занает, продукциска дисциплина и активен гледач, надвор од простата техничка новина.

Овие забелешки не се сведуваат на идеолошка критика. Тие го допираат занаетот, организацијата на производството и односот со публиката. Публиката, според него, има улога на корективна сила во развојот на киното: „Ако сакате да му помогнете на киното, не брзајте на платното. Застанете да размислите сто пати, илјада пати, на прагот на филмската фабрика. Најдобро од сè: останете во публиката. Свесна, строга публика. Тоа на киното му треба повеќе од сè: публика која не подлегнува на филмската психоза“ (Шкловский, 1927: 11–12). Така филмот кај Шкловски се појавува како уметност што бара занает, продукциска дисциплина и активен гледач, надвор од простата техничка новина.

Преминот на Шкловски кон филмот треба да се чита во поширокиот влез на формалистите во новиот медиум. Херберт Игл го опишува ова приближување кон филмот како заеднички теориски и практичен интерес на формалистичката средина: „не само блиските литературни соработници на формалистите почнале да пишуваат сценарија во тој период, туку и Тињанов и Шкловски самите се вклучиле во тој напор. Така, естетските барања на новата уметничка форма биле во преден план не само на теориските, туку и на практичните интереси“ (Eagle 1981, 2). Јурij Тињанов пишува сценарија за „Шинел“ (1926) и „СВД“ (1927), пренесувајќи ги своите размислувања за пародијата и книжевната еволуција во кинематографска форма. Осип Брик, пак, станува активен сценарист и теоретичар на монтажата, близок соработник на Пудовкин.

Ова приближување кон филмот се случува во момент кога книжевната теорија веќе има оформен методолошки апарат, а филмот сè уште нема цврсто кодифициран јазик. Затоа новиот медиум станува простор во кој формалистичките прашања можат непосредно да се испитуваат. Во 1927 година Ејхенбаум го уредува колективниот том *Поэтика кино*, со прилози од Тињанов, Казански, Пиотровски, Шкловски, Михајлов и Москвин. Во англиското издание од 1982 година зборникот е определен како „прв здружен, и барем релативно кохерентен, обид да се предложат специфичните определувачки обележја на филмот како уметничка форма“ (Taylor, 1982: 5). Со овој зборник формалистите го поставуваат филмот како практична дејност и како теориско прашање. Во рамките на таа генерација Шкловски се издвојува по упорноста со која ги промислува условите на сопствената работа додека ја извршува. Тињанов пишува сценарија, но не пишува за пишувањето сценарија. Брик работи на монтажата, но не ја артикулира разликата меѓу книжевното и кинематографското средство со таква доследност. Кај Шкловски тезата од „Литература и кинематограф“ дека „Поетиката на филмот е поетика на чисто сиже“ не останува апстрактна претпоставка; во сценаристичката работа таа се проверува преку конкретни зафати во материјалот и се судрува со реалноста на продукцискиот процес.

Сценаристичката работа на Шкловски, меѓутоа, останува нерамномерно обработена во историографијата. Теориските текстови се далеку поприсутни од сценаријата, а рецепцијата на Шкловски како сценарист најчесто останува фрагментарна. Ричард Тејлор, во биографската белешка кон *Поетика на киното*, го бележи тој јаз: сценаристичкото дело го наведува главно како список, без аналитичка разработка соодветна на неговото значење. Лари (1986) останува важен исклучок: неговата студија *Dostoevsky and Soviet Film* е една од ретките монографии што го третираат сценаристичкиот корпус со аналитичка сериозност, иако фокусот е ограничен на „Мртвиот дом“. Во рускојазичната историографија поединечните сценарија најчесто се споменуваат во контекст на режисерите со кои Шкловски соработувал - Кулешов, Ром, Барнет, Пудовкин - без систематски обид корпусот да се конципира како целина. Цивјан, анализирајќи ги полемичните текстови на Шкловски за Вертов, забележува дека неговата позиција „се вклопила во агендата на теоретичарите на Левиот фронт“ (Tsivian, 2004: 187). Тоа е важно затоа што и во критиката Шкловски учествува во производството на кинематографскиот јазик, наместо да остане негов

надворешен толкувач. Истото важи и за сценаријата: тие се едно од местата каде што теоријата се произведува, а не нејзина подоцнежна примена.

Достапниот материјал овозможува во работниот метод на Шкловски да се издвојат три меѓусебно поврзани аспекти: истражувачка подготовка, структурен зафат и полемична дистанца кон готовиот филм. Истражувачката подготовка најпрво се гледа во „Минин и Пожарски“: извадоците од букварот на Карион Истомин и полуесеистичкиот текст во „Знамја“ (1938), кој му претходи на сценариото, покажуваат дека сценаристичката обработка кај Шкловски се потпира врз претходна историографска работа. Во „Мртвиот дом“, пак, буквалните совпаѓања меѓу раните верзии на сценариото и подоцнежниот есеј за Достоевски упатуваат на истиот работен процес: Шкловски ги зачувува подготвителните материјали и подоцна повторно ги внесува во теориски контекст. Сценариото и есејот затоа не треба да се читаат како проста низа на претходно и потоа; тие произлегуваат од исто истражувачко јадро и се развиваат во две паралелни насоки.

Структурниот зафат се открива во начинот на кој Шкловски го опишува сопствениот сценаристички процес. Во текст од 1927 година, подоцна вклучен во *Гамбургский счет*, тој ја опишува работата врз наречани рабкоровски теми: „Ми се наложи, по нарачка, да преработувам рабкоровски теми и да пишувам либрето... Еден од рабкорите предложи: ‘Не може ли секретарот на ќелијата да биде и маж на таа жена?’“ (Шкловский, 1928: 179). Анегдотата покажува како колективната рецепција спонтано го враќа дејството во стара семејно мотивирана шема: институционалната или општествената ситуација повторно се сведува на роднинска врска. Тука Шкловски ја отвора разликата меѓу материјалот од реалниот живот и уметничката конструкција, нагласувајќи дека „техниката на уметноста ни покажува дека композиционите постапки можат да ги заменат смисловните, предизвикувајќи ист ефект“ (Шкловский, 1928: 180). Од ова произлегува и конкретната работна положба на сценаристот: тој пишува во средина обременета со идеолошки барања и наративни навики, каде што притисокот кон психолошка и општествена мотивираност постојано ја насочува и ја стеснува сижејната конструкција. Шкловски тој притисок го препознава, го именува и, каде што може, му се спротивставува.

Прашањето за филмот кај Шкловски треба да се постави и преку неговата индустриска страна. Тој не е само нова уметничка форма, туку и продукциски систем со сопствени услови, рокови, публика и институционални притисоци. Една од неговите први

согледби е дека филмот истовремено припаѓа на уметноста и на индустријата: „Со ужаснување открив во странство дека во Америка филмската индустрија е трета по големина индустрија, надмината само од металургијата и текстилот. Квантитативно гледано, кинематографијата претставува главен спектакл во светот. Нашата литература, театрите, сликарството се само мало ќоше, мал остров, во споредба со морето на кинематографијата“ (Шкловский, 1923: 8). Кога филмот се сфаќа и како индустриска практика, се менува и погледот врз адаптацијата. Адаптацијата тогаш станува дел од производство што има свои услови, рокови, монтажни постапки, публика и, во советскиот контекст, идеолошки филтри. Прашањето „што е филм“ така се врзува со конкретни услови на работа: каква форма може да се создаде во таков продукциски систем и каков гледач треба да се обликува за таа форма да дејствува.

Во таков продукциски контекст формулата за „чистото сиже“ добива практична важност: „Поетиката на филмот е поетика на чисто сиже. [...] Филмот го зема сижето од литературата, но во тој процес, книжевното сиже претрпува длабока промена“ (Шкловский, 1923: 26). Оваа формулација покажува дека филмот ја носи нарацијата на поинаков начин од книжевноста. Она што литературата може да го развива преку објаснување, внатрешен коментар или реторичко одложување, филмот го гради преку редослед, рез, контраст, повторување, забрзување и задршка. Пренесувањето на книжевното сиже во филм затоа подразбира зафат во самиот наративен материјал. Тука анимацијата станува важна затоа што конструктивниот карактер на медиумот кај неа е непосредно видлив.

Односот на Шкловски кон филмот не е безусловно ентузијастички. Во филмот тој препознава нова уметничка можност, но и симптом на поширока историска промена во перцепцијата. Опозицијата меѓу континуитетот и дисконтинуитетот во „Литература и кинематограф“ е обид да се именува таа промена: „Континуираниот свет е свет на визија. Дисконтинуираниот свет е свет на препознавање. Киното е дете на дисконтинуираниот свет. Човечката мисла создаде за себе нов неинтуитивен свет по сопствен лик и подобие“ (Шкловский, 1923: 23). Оваа формулација може да се чита како дијагноза на модерната перцепција: филмот е производ и знак на епоха што ја расчленува целината на фрагменти. Кај Шкловски постои и утописки контрапункт: меланхолична надеж дека човечката мисла повторно ќе научи да го гледа светот како процес и континуитет. „Со горчина го набљудувам развојот на кинематографијата. Сакам да верувам дека нејзиниот триумф е привремен. [...]

Ќе помине еден век, и човечката мисла [...] ќе научи да мисли во процеси и повторно ќе го восприеме светот како континуитет. Тогаш нема да има филмови“ (Шкловский, 1923: 26). Филмот кај него станува место од кое се чита историската промена на чувствувањето, вниманието и формата.

Односот на Шкловски кон филмот не е безусловно ентузијастички. Во филмот тој препознава нова уметничка можност, но и симптом на поширока историска промена во перцепцијата. Опозицијата меѓу континуитетот и дисконтинуитетот во „Литература и кинематограф“ е обид да се именува таа промена: „Континуираниот свет е свет на визија. Дисконтинуираниот свет е свет на препознавање. Киното е дете на дисконтинуираниот свет. Човечката мисла создаде за себе нов неинтуитивен свет по сопствен лик и подобие“ (Шкловский, 1923: 23). Оваа формулација може да се чита како дијагноза на модерната перцепција: филмот е производ и знак на епоха што ја расчленува целината на фрагменти. Кај Шкловски постои и утописки контрапункт: меланхолична надеж дека човечката мисла повторно ќе научи да го гледа светот како процес и континуитет. „Со горчина го набљудувам развојот на кинематографијата. Сакам да верувам дека нејзиниот триумф е привремен. [...] Ќе помине еден век, и човечката мисла [...] ќе научи да мисли во процеси и повторно ќе го восприеме светот како континуитет. Тогаш нема да има филмови“ (Шкловский, 1923: 26). Филмот кај него станува место од кое се чита историската промена на чувствувањето, вниманието и формата.

3.3.1 „По закон“ (1926)

Хронолошки, „По закон“ е меѓу првите сценарија што Шкловски ги пишува за Госкино и еден од примерите во кои формалистичката поетика добива исклучително згуснат филмски облик. Врз основа на расказот на Џек Лондон „Неочекуваното“, Кулешов и Шкловски изработуваат сценарио што го задржува основниот конфликт, но го доведува до крајно згусната и напната форма. Во советскиот контекст од 1920-тите години, Лондон е важен и поради пошироката издавачка и рецепциска ситуација. Деминг Браун забележува дека „отворено антисоветските книги биле исклучувани, а предност им се давала на дела што ја критикуваат буржоаската цивилизација“, при што „тројцата најпопуларни американски писатели во Русија во дваесеттите години биле Џек Лондон, О. Хенри и Аптон

Синклер“ (Brown, 1962: 21). Самиот материјал ја овозможува таа доминација на сижето: мал број ликови, ограничен простор и дејство сведено на судир меѓу законот, насилството и моралната присила.

За толкувањето на филмот значајна е и неговата продукциска историја, бидејќи ги открива институционалните и материјалните околности во кои настанувал. Бери забележува дека авторскиот тим „го завршил адаптацискоto и снимачкото сценарио за една ноќ и го поднел во студиото, кое ги одбило и темата и предложената хероина, Александра Хохлова, како ‘недоволно привлечни’. Овие пречки биле надминати така што продукцијата била ставена во категоријата ‘експеримент’, со ограничен буџет“ (Barry, 1949: 45). „По закон“ уште при своето настанување влегува во производство како проект со несигурен институционален статус: прифатен како „експеримент“ и реализиран со ограничени средства. И Брајант го потврдува овој контекст, опишувајќи го филмот како „резултат на монтажните експерименти на Кулешов и на теориското преобликување на динамиката на камерниот филм“, изведен „во услови на материјален и финансиски недостиг“ (Bryant, 2019: 40). Формалната згуснатост, редуцираниот простор и напрегнатата камерна структура затоа треба да се читаат двојно: како естетски избор, но и како резултат на работа под продукциски притисок.

Во „По закон“ очудувањето произлегува од оголување на жанровскиот модел, а не од прераспоредување на канонски историски материјал. Наместо канонски текст што треба да се измести од навикнатото читање, тука стои готов жанровски модел: вестернот сведен на својот скелет. Филмот го задржува неговото основно сижејно јадро: злато, убиство, правда, граничен простор. Ги отфрла декоративните слоеви и ја остава на површина конструкцијата на дејството: три лика во затворен простор, законот како форма и неговото распаѓање под притисок на природата и човечката крајност. Така „чистото сиже“ добива конкретна филмска форма: оголена организација на дејството, ослободена од жанровска орнаментика.

Преобликувањето на сижето најсилно се открива во прераспределбата на класните позиции меѓу ликовите. Во расказот групата ја сочинуваат четворица мажи што рамноправно учествуваат во работата; во филмот Мајкл е поставен како слуга. Таа промена има вредност на структурна интервенција: го поместува смисловниот центар на целото дејство. Убиството добива значење на одговор на класна неправда, а не на изолиран изблик на лудило. Законот што Едит и Нелсон се обидуваат да го спроведат се претвора во апсурден

ритуал на буржоаскиот поредок среде распаднат свет. Сцената со прославата на роденденот на Едит, која Жак ја поврзува со Достоевски како позајмица кај Шкловски, не служи за психолошко продлабочување. Жак забележува дека сценариото тука си дава „една последна можност да ги објасни постапките на своите ликови“, а потоа „брзо и апсолутно ја одбива“ таа можност (Jacques, 2011). Во тоа се препознава доследна формалистичка одлука: ликот се третира како носител на определена сижејна функција, а не како внатрешно заокружен психолошки субјект. Критичарот Перцов му забележува на Кулешов дека не го води гледачот кон морална пресуда и не му нуди социјален клуч за дешифрирање, нарекувајќи го филмот „херметички затворен“. Таа затвореност може да се чита како конструктивна доследност: филмот останува во сопствениот механизам на напнатост, закон и распад.

3.3.2 „Крилјата на крепосникот“ (1926)

Една од раните задачи на Шкловски во Госкино е преработката на сценариото за „Крилјата на крепосникот“ во режија на Јурij Тарич. Веќе тука неговата работа се поставува меѓу авторската постапка и продукциските барања. Изворниот текст на Константин Шилдкрет го прикажува народот како колективен носител на историското движење, а наративното јадро го гради околу крепосниот пронаоѓач Никита, чиј стремеж кон летање завршува трагично во суровиот поредок на Иван Грозни. Шкловски овде интервенира пред сè во структурата на материјалот. Тој го прераспоредува односот меѓу историските фигури и воведува рамковна конструкција со пролог и епилог во кои се појавува современ советски авијатичар. Со тоа приказната се чита од перспектива што не му припаѓа на прикажаното минато.

Авијатичарот припаѓа на друго историско време и преку него минатото уште од почеток се појавува како затворен свет. Гледачот ја прима приказната од однапред поместена перспектива: судбината на Никита се чита од време во кое летот веќе припаѓа на технолошката стварност, а мотивот на летањето влегува во светот на техниката, трудот и модерното време. Рамката така го нагласува јазот меѓу двете епохи и ја заострува трагичната положба на јунакот. Сценариото затоа ја потиснува историската непосредност и го преуредува материјалот според барањата на сижето.

Истиот принцип се препознава и во обликувањето на Иван Грозни. Наместо владетел опкружен со трагична или херојска аура, царот е прикажан, според Мутја, како „деспотски и скржав сопственик кој сам ги води трговските книги и тргува со странци“ (Мутја, 2010: 351). Така и царот станува дел од економскиот поредок што не остава простор пронајдокот на Никита да биде препознаен. Историската власт овде е лишена од митската возвишеност и сведена на конкретни односи на интерес, сопственост и контрола. Канонската фигура така се симнува во приземна, историски условена стварност.[10]

3.3.3 „Капетановата ќерка“ (1928)

Во статијата „Как ставить классиков“, објавена во *Советский экран*, Шкловски ја формулира тезата што стои зад овој проект: „Филмот е голем искривувач. Секоја епоха има право да ја преработува претходната“ (Шкловский, 1927: 10). Оваа формула не ја оправдува произволноста, туку ја отвора можноста класикот да се чита одново. Канонскиот текст често се прима како веќе објаснет и затворен во сопствениот авторитет; задачата на сценаристот, според Шкловски, е да ја наруши таа навика и повторно да го покаже Пушкин како поле на историски, идејни и општествени судири.

Клучниот зафат во ова толкување е моралната прераспределба меѓу ликовите. Кај Пушкин, Гринјов лесно ја придобива читателската наклонетост; кај Шкловски, тој е прикажан како „инфантилен и морално недовршен субјект“, „ниту злобна, ниту љубезна личност“, „човек без голема гордост“ (Шкловский, *Капитанская дочка*: 14–15). Ликовите што кај Пушкин остануваат на работ од дејството добиваат поважна функција. Савелич, спротивно од својот господар, е присебен и храбар; по падот на тврдината „се менува во однесувањето, стои поисправено“ и преминува на страната на побунетите. Швабрин, преименуван во Шваневич, станува „предок на покајаните благородници“ кој „сонува за слобода“ (Шкловский, *Капитанская дочка*: 14) и му се придружува на Пугачов по сопствен избор, а не од страв. Со оваа инверзија познатиот текст се отвора од страна од која обично

[10] За влијанието на Покровски и на функцијата на трговскиот капитал во филмот, види: Даулет Е. Жанајдаров, „Крылья холопа“ (1926): торговый капитал как образ революционного кинематографа, *Международный журнал исследований культуры* 2, бр. 31 (2018): 105–114.“

не се чита: моралната сигурност на канонот се нарушува, а споредните и негативно означени фигури добиваат нова историска тежина.[11]

Најсилниот пример за ваквото поместување е третманот на Катерина II. Шкловски применува постапка што во анализата на „Тристрам Шенди“ ја именува како оголување на постапката (*обнажение приема*)[12] : конвенцијата не се прикрива, туку намерно се изнесува на површина за да стане видлива. Ликот на царицата е симнат од рамништето на историската величина и вратен во сферата на приватното и телесното: таа е владетелка која „сака мажи и кафе“, која „во Германија би била прилично чесна сопруга“ (Шкловский, *Капитанская дочка*: 14). Како што покажуваат архивските протоколи од расправите за филмот, Тарич раскажувал дека во првичната верзија сцената со Екатерина била уште поексплицитна: „Спалната соба на Екатерина: таа лежи на кушетката, со распуштена коса, а Гринјов ѝ доползува на колена; таа го прима во својата прегратка, а Амур стрела во нив“. Но и аскетизираната верзија на прељубничкиот мотив предизвикува силна критика на претпремиерните расправи, каде било прашано „зошто одеднаш целата социјална суштина на востанието се појави во таква, со ваша дозвола, похабштина?“ (Жанајдаров, 2015: 76). Со внесувањето на телесното и приватното во просторот на „високата“ историја се разнишува впечатокот дека нејзината возвишеност е дадена однапред. Она што изгледало недопирливо почнува да се гледа како конструирано и подложно на ново читање.

Проектот завршува со продукциски и рецепциски неуспех. Шкловски ги посочува несогласувањата со режисерот Тарич како една од причините: „Тарич е реалистички режисер“, додека сценариото „во својата основа... е иронично“ (Шкловский, 1929: 9). Во 1937 година, веќе во изменет културен контекст, Шкловски јавно ги признава грешките на таа екранизација и дури предлага филмот да се пресними во звучна верзија, „точно следејќи го Пушкиновиот текст и отстранувајќи ги само јасно непристојните места“. Сепак, како што забележува Даулет Жанајдаров, и во таа покајна ретроспектива Шкловски не се откажува

[11] Оваа прераспределба на ликовите е пример за она што Шкловски во „Теорија на прозата“ го нарекува ремотивација на сижето: постапките на Швабрин/Шваневич добиваат нова причинско-последична логика која го поместува смисловниот центар на целото дејство.

[12] „Обнажение приема“ е формалистички поим со кој Шкловски ја означува постапката на намерно разоткривање на уметничката техника: наместо формата да се прикрие и да делува „природно“, таа се покажува како конструкција. Кај Стерн, според Шкловски, токму тоа е типично: формата се дава „просто како таква“, без прикриена *мотивировка* (кај формалистите мотивировка значи оправдување на некоја постапка во структурата на делото).

целосно од структурните елементи на својата првична замисла, туку и натаму ги смета за во основа оправдани (Жанајдаров, 2017: 77–78).

3.3.4 „Мртвиот дом“ (1932)

Сценариото за „Мртвиот дом“ настанува во 1930 година, во миг кога положбата на Шкловски станува институционално и идеолошки несигурна. Лари забележува дека Шкловски тогаш „бил принуден да се откаже од ‘научната грешка’ на формализмот“, а во исто време во Советскиот Сојуз „се засилувала кампањата против Достоевски“ (Lary, 1986: 24). Изборот на овој писател затоа бил и ризичен и стратешки. Материјалот е политички чувствителен, но за Шкловски привлечен токму поради својата сложеност: во него личната драма и историскиот хоризонт можат да се вкрстат во иста наративна линија (Ibid).

Главниот структурен зафат во сценариото е преуредувањето на односот меѓу фабулата и сижето, разграничување што Шкловски во *Теорија на прозата* го поставува како основен инструмент на нарацијата. Фабулата би ја следела хронолошката линија на животот на Достоевски: 1849 година, апсењето, инсценираната смртна казна, Сибир, постепеното формирање на конзервативните уверувања и смртта во 1881 година. Шкловски, меѓутоа, го организира сижето поинаку: ја задржува 1849 година како наративна оска, а потоа прави временски скок во 1881 година, кога постариот Достоевски одбива да ги издаде терористите што планираат атентат врз Александар II. Овој скок е аргументациски потег: меѓу двете дати исчезнува постепеното конзервативно „созревање“; на негово место доаѓа нагло соочување на младешкиот идеалист со неговиот постар двојник.

Втората важна постапка се документаристичките инсерти: извадоци од документи и мемоари вметнати среде сценариото, на места каде што го прекинуваат текот на дијалогот и описот. Тука се препознава варијанта на она што Шкловски во „Тристрам Шенди“ го именува како оголување на постапката, овојпат во документарна форма. Документот не го зацврстува фикцискиот свет како доказ за историска веродостојност; тој влегува во него како туѓ материјал, го прекинува неговиот тек и ја прави видлива неговата изграденост. Монтажниот принцип затоа работи и во сликата и во текстот: материјалноста на историскиот запис се судира со материјалноста на кинематографскиот кадар.

Особената тежина на „Мртвиот дом“ се отвора во авторефлексивниот слој, близок до начинот на кој Шкловски во *Трета фабрика* работи со сопствената биографија. Паралелата меѓу Достоевски и Шкловски е структурна, а не само анегдотска: писателот што се оддалечува од идеалите на младоста станува огледална фигура за сценаристот кој јавно се откажува од формализмот. Жанајдаров забележува дека „не е толку тешко да се направи паралела помеѓу Достоевски, кој се откажал од идеалите на младоста, и Шкловски, заплеткан во јавен конформизам“ (Жанайдаров, 2017: 35). Во ваквата поставеност, историскиот материјал се враќа како слика на современата лична криза. Шкловски го гледа сопственото покајување низ призмата на Достоевски, а компромисот што му е наметнат однадвор го внесува во самата структура на сценариото.[13]

Првичната замисла не опстанува во целост во финалната филмска верзија. Во режисерската обработка се отстранети важни линии од сценариото, меѓу нив и линијата на Сироткин, со што се ослабува внатрешната рамнотежа на првобитната конструкција. Лери покажува колку малку од таа замисла навистина останало: „Од замислата на Шкловски, главно останале само тепкачот што ја чита смртната пресуда со толку мачна бавност; Николај I како грд, стар и ќелав генерал; и колоната осуденици што маршира кон пролетта“ (Lary, 1986: 37). По премиерата, филмот бил нападнат во печатот и поради самиот избор на Достоевски како тема, и поради она што Лери го сумира како „формалистички трикови или постапки“ што не успеале да ја откријат „вистинската природа“ на Достоевски (Lary, 1986: 25). Во тие напади се издвојуваат текстовите „Мертвый дом формализма“ во *Красная газета* и „Киногрошик“ на Давид Заславски во *Правда*.[14]

[13] Оваа авторефлексивна димензија ја објаснува и одлуката на Шкловски, по премиерата да то објави есејот „Сомнения Фёдора Достоевского“ во списанието *Красная новь* (декември 1933), во кој рециклира материјал од раните сценаристички верзии. Тоа не е само желба да го артикулира оригиналниот концепт, туку и да го документира сопственото интелектуално позиционирање во момент на принудна јавна капитулација.

[14] Повеќе за печатените напади по премиерата, особено за обвинувањата за формализам и за нападите врз изборот на Достоевски како тема, види во: С. Марвич, „Мёртвый дом формализма,”*Красная газета* (Ленинград), 13 мај 1932; Д. Заславский, „Киногрошик,” *Правда*, 19 мај 1932, бр. 137. За синтетички преглед на оваа кампања види и N. M. Lary, *Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism* (Ithaca: Cornell University Press, 1986), 25.

3.3.5 „Минин и Пожарски“ (1939)

„Минин и Пожарски“ на прв поглед стои најдалеку од раните формалистички позиции на Шкловски: тоа е официјален историски филм, насочен кон широка публика и создаден во политичка клима што сè помалку остава простор за двосмисленост. Сепак, зад надворешната усогласеност со официјалната култура остануваат препознатливи неколку постапки од неговата работа: истражувачката подготовка, прераспоредувањето на историскиот материјал и вниманието кон јазикот како материјал. Самиот Шкловски ретроспективно го посочува поширокиот извор на проектот: „Во 1938 година во списанието ‘Знамја’ беше објавена мојата полуповест, полуесеј ‘Русите на почетокот на XVII век’. Во неа посветив многу простор на анализа на методите на отпор на тогашна Русија кон агресорите. Есејот имаше позитивни страни, но имаше и негативни. Всушност, повеќе ја анализирав воената вештина на Русија од XVI век отколку од почетокот на XVII век. Но оваа работа ми даде првично запознавање со карактерите на јунаците од таа епоха - со Минин и Пожарски“ (Шкловски, 1954: 207–208). Оваа напомена покажува дека зад сценариото стои поширока историско-есеистичка подготовка, а не само изолирана филмска обработка на минатото.

Паралелното организирање на историскиот материјал е постапка што Шкловски ја разгледува и во *Теорија на прозата*, каде покажува дека различни наративни линии можат да стојат една покрај друга без да се слеат во единствена алегориска шема. Во „Минин и Пожарски“, Периодот на немирите[15] од XVII век добива значење што допира до современиот политички контекст. Полско-литванскиот Комонвелт како надворешен противник, Лажниот Дмитриј како фигура зад која стојат туѓи интереси, мобилизацијата на народот под водство на трговец и војвода — сите овие елементи ја отвораат историската приказна кон сегашноста на филмот. Сценариото упатува истовремено кон минатото и кон современиот миг, без целосно да ги изедначи тие две рамнини. Минатото останува историски материјал, но се организира така што непосредно комуницира со политичката атмосфера во која филмот настанува.

[15]Период на немири (Смутное время или Смута) - период на политичка и длабока социјална криза и беззаконие во Русија кој започнува во 1598 година со смртта на Феодор I.

Организацијата на ликовите ја продолжува линијата што Шкловски во „Литература и кинематограф“ ја именува како поетика на чистото сиже. Во историскиот спектакл тоа значи дека дејството се движи преку јасно распоредени улоги во општествениот поредок, а не преку психолошка продлабоченост на поединецот. Хероите и антагонистите се разграничени според класното потекло, економската положба и односот кон заедничката опасност. Иконографијата на полско-литванските противници се обликува преку мотивот на материјално присвојување, повеќе отколку преку едноставна национална карикатура. Репликата на Пан Тишкевич за богатствата на Русија: „крзното е чисто злато, а во руските шуми има повеќе самури отколку зајаци во Полска или Германија“ (Шкловски, 1939: 7), го означува мотивот на освојувачот: неговата движечка сила е алчноста, а таа го одредува и неговото место во дејството. Уткин забележува дека „сценариото е добро затоа што и гледач што слабо ја познава историјата ќе разбере што ги довело пановите на руска земја и зошто народот се обединил против завојувачите“ (Уткин, 1939: 69).

Подеднакво значајна е грижата што Шкловски ѝ ја посветува на материјалноста на историскиот јазик. Во текот на подготовките тој прави извадоци од буквар от на Карион Истомин од 1694 година, настојувајќи да се доближи до јазичната фактура на XVII век. Оваа работа со историскиот говор ја продолжува една од раните тези на Шкловски, формулирана во „Воскрешение слова“: јазикот не пренесува само содржина, тој има сопствена материјалност, а со текот на времето таа материјалност се автоматизира и треба повторно да стане сетилно присутна. Затоа Шкловски пишува: „ние не го доживуваме навикнатото, не го гледаме, туку го препознаваме“ (Шкловски, 1914: 46).

Критиката забележува поедноставување и недоволна индивидуализација на протагонистите. Таквата забелешка е точна на рамништето на психолошката карактеризација, но недоволна за да ја објасни сценаријската организација. Индивидуалната сложеност овде не е главна цел: ликовите се поставени како носители на функции во историскиот судир. Затоа алегориски от слој останува отворен и читлив надвор од тесната историска рамка. „Минин и Пожарски“ функционира како официјален историски филм, но во неговата конструкција сè уште се препознава Шкловскиевиот интерес за распоредот на материјалот, за јазикот и за сижето како организација на општествени сили.

3.3.6 „Љубов во тројка“ (1927) и „Куќа на улица Трубнаја“ (1928)

Сценариото за „Љубов во тројка“ е напишано во истата година како и „По закон“. И во двата случаи Шкловски работи со мал број ликови, ограничен простор и дејство згуснато околу јасно издвоен конфликт. Но во „Љубов во тројка“ таа камерна конструкција е пренесена во друга средина: московското секојдневие, тесниот станбен простор и љубовниот триаголник како форма на урбана и социјална напнатост. Филмот покажува дека истите постапки можат да дејствуваат и во простор сведен на секојдневното, каде малите движења, предметите и распоредот на телата веднаш добиваат драматуршка тежина.

Дејството произлегува од конкретен социјален факт: московскиот станбен проблем, препознатлива тема на урбаната комедија во времето на НЕП[16]. Николај, печатар, живее со сопругата Људа во едносoбен стан. Кога неговиот пријател Владимир, дојден од провинцијата, привремено се сместува кај нив, каучот станува постојано присуство во станот и го менува односот меѓу тројцата. Распоредот на станот, креветот и каучот, блискоста и неможноста за оддалечување непосредно ја обликуваат драмата. Во таков простор секоја промена веднаш излегува на површина: приватниот однос станува видлив, речиси јавен.

Како и во „По закон“, Шкловски повторно работи со три лика затворени во ограничен простор, а конфликтот не се разрешува со јасна морална пресуда. Разликата е во насоката на очудувањето. Во „Љубов во тројка“ тоа е насочено кон советскиот дискурс за еманципацијата на жената: филмот не го отфрла декларативно, туку го изложува на притисокот на секојдневниот живот. Гледачот го препознава јазикот на слободата, но сижето го принудува да види што тој јазик прикрива: љубомора, зависност, економска несигурност и асиметрија во односите. Во таа смисла може да се повика формулацијата на Шкловски од *О теории прозы*: „цела низа сижеа се заснова врз такво непрепознавање“ (Шкловски, 1929: 17).

И генезата на сижето оди во таа насока. Според Зоркаја, Шкловски не го измислил материјалот, туку го нашол на страниците на *Комсомольская правда*: случајот со млада мајка

[16] Времето на НЕП - периодот на Новата економска политика во Советскиот Сојуз, започнат во 1921 година, кога по Граѓанската војна биле дозволени ограничена приватна трговија и елементи на мешана економија; најчесто се однесува на 1920-тите, приближно до 1927/1928 година.

кај која во породилиштето дошле двајца татковци на новороденото дете, бидејќи таа истовремено им била сопруга и на двајцата. Тие ја оправдувале ситуацијата со паролата дека љубовта на комсомолците не познава љубомора и е ослободена од приватно-сопственички начела (Зоркая, 1997: 89–90). Во сценариото, весникарскиот случај добива потежок и понеудобен облик: затворен однос меѓу тројца луѓе во кој љубомората, зависноста и борбата за блискост не исчезнуваат зад идеолошката формула. Љубовниот триаголник престанува да биде парола и станува начин да се покаже кревкоста на новите морални односи во НЕП-овска Москва.

„Љубов во тројка“ е поконцентриран филм од „Куќата на улица Трубнаја“: просторот е ограничен, бројот на ликови е мал, а конфликтот е издвоен уште од почетокот. Во „Куќата на улица Трубнаја“ паралелизмот се развива низ просторот на зградата: различни станари, катови, навики и општествени положби стојат една покрај друга, па градот се појавува како пресек на повеќе истовремени социјални траектории. Во „Љубов во тројка“ истиот принцип е внесен во тесната рамка на еден стан. Наместо да се разгранува низ поширок урбан простор, паралелизмот дејствува во внатрешноста на еден ограничен однос, што му дава на филмот поостра и понапрегната форма.

Ако во историските сценарија Шкловски го применува очудувањето врз канонски и документарен материјал, во урбаните комедии истиот принцип се проверува врз современиот градски живот. Наместо историска дистанца, овде дејствува непосредноста на НЕП-овска Москва. Паралелизмот, преземен од Веселовски и преобликуван кај Шкловски, повеќе не е само стилска фигура, туку начин на организирање на материјалот. Во прологот на „Љубов во тројка“ камерата паралелно ги покажува утринските движења на мажот, жената, мачката и градскиот сообраќај. Таа низа не служи само за вовед во амбиентот; уште од почеток го поставува градот како простор на повторливост, навика и синхронизиран ритам. Љубовниот триаголник така е вграден во ритамот на колективното секојдневие, а неговата внатрешна динамика се појавува како дел од поширокатa структура на градскиот живот.

Транспозицијата на сижето, која Шкловски во „Литература и кинематограф“ ја именува како „сижејно прераспоредување“, добива најотворена кинематографска форма во „Куќа на улица Трубнаја“. Во средината на филмот нарацијата нагло сопира; меѓунасловот директно му се обраќа на гледачот со „но чекај...“, по што следи репродукција на дејството

наназад. Тоа е соголување на самата машина на раскажувањето во движење. Во анализата на „Тристрам Шенди“, Шкловски слична постапка ја препознава во литературата: лажниот почеток, дигресијата и навраќањето кон веќе поминат момент ја прекинуваат илузијата на континуитет и го враќаат вниманието кон конструираноста на формата. Во „Куќа на улица Трубнаја“ тие механизми се преведени во кинематографски јазик: филмот се врти наназад пред очите на гледачот, а линеарното раскажување ја губи привидната природност. Фактот дека Шкловски ја применува оваа постапка во комерцијален жанровски филм од 1928 година покажува колку непосредно неговите ставови за формата минуваат во филмска практика.

Двата филма упатуваат на сродна поетичка матрица, но ја развиваат во различни насоки. Паралелизмот ја исцртува метрополата како систем на повторливост во кој приватната релација е веќе колективно условена; транспозицијата ја нарушува илузијата на наративен континуитет и ја покажува архитектурата на раскажувањето. Заедно, овие постапки го пренесуваат формалистичкиот проблем на очудувањето во современиот градски живот: реалноста повторно се гледа, но со дистанца, прекин и аналитичка острина.

3.3.7 „Турксиб“ (1929)

„Турксиб“ се издвојува во сценаристичкиот опус на Шкловски како единствениот документарен филм во анализираниот корпус и како пример што непосредно ја потврдува неговата позиција за документарниот жанр, формулирана во полемиката со Вертов. Шкловски е еден од четворицата сценаристи на филмот, заедно со режисерот Виктор Турин, Јаков Арон и Александар Махарет. Документарниот филм ја следи изградбата на Туркестанско-сибирската железница, еден од клучните инфраструктурни проекти на Првата петолетка, но граѓата не е распоредена како проста хроника. Филмот ја организира како сижејна конструкција со издвоен конфликт, ескалација и разрешување.

Шкловски и теориски настојува документарниот материјал да добие организација, наместо да остане проста регистрација. Наспроти идеалот на Вертов за филмување на „животот затекнат неподготвен“[17], тој инсистира дека документарниот материјал мора да

[17] Принципот на Сига Вертов за „животот снимен ненадејно“ (*жизнь врасплох*) значи снимање на стварноста без глумење и без однапред зададено сценарио: филмот треба да го фати животот „каков што е“, а не да го

биде подреден на план. Малицки наведува дека за Шкловски „кога се влегува во библиотека или архив за да се конструира филм, авторот мора однапред да има разработено ‘сиже’ - план за употреба на тие документи без да ги уништи“ (Malitsky, 2017). „Туркcиб“ ја потврдува оваа позиција: снимениот материјал не е распореден како неутрална низа факти, туку со насока, постепено зголемување на напнатоста и јасно обликуван крај.

Сижејната структура на „Туркcиб“ е изградена врз судирот меѓу природната средина и техничката интервенција. Сувото туркестанско плато, недостигот на вода и ветрот се поставени како сили што го забавуваат и усложнуваат движењето, додека железницата ја носи линијата на разврската. Дејството се распоредува во неколку фази: воспоставување на проблемот, ескалација преку препреките и кулминација со завршувањето на пругата. Таа организација е во склад со формулацијата на Шкловски од „Поэзия и проза в кинематографии“, каде „основната конструкција на сижето“ ја сведува на „планирање на смисловни величини“ (Шкловский, 1928: 159). Документарниот материјал, снимен на реален терен, со вистински работници и вистинска градба на железницата, е обликуван според сижејна постапка блиска до наративно-фикционалниот филм.

Во оваа организација важно место има конструктивистичката анимирана секвенца во траење од околу две и пол минути, во која картографски и графички елементи, комбинирани со монтажа и интертитлови, ја визуализираат траекторијата на железничката пруга низ централноазискиот простор. Апстрактната географска информација - каде оди пругата, низ каков терен, колку километри опфаќа - не може да се пренесе само преку снимен материјал. Анимираната графика го презема она што камерата тешко може да го изведе: го прави просторот прегледен како целина и го организира во сижејна насока на движење и цел. Оваа функција се доближува до она што Шкловски го определува како специфична можност на филмот: „Не просто движење, туку движење-дејство, тоа е сферата на филмот“ (Шкловски, 1923: 25). Важното овде не е физичко движење снимено на лента, туку движење организирано така што носи смисла. Затоа анимираната секвенца во „Туркcиб“ го поврзува документарниот филм со историјата на советската анимација и го подготвува преминот кон подоцнежните анимирани сценарија на Шкловски за Мосфильм.

заменува со одиграна конструкција. Дури потоа монтажата му дава ритам, насока и смисловна поврзаност на материјалот.

Идеолошката димензија на „Турксиб“ не се сведува на директна пропагандна порака; таа е вградена во начинот на кој материјалот е распореден. Филмот ја истакнува советската индустријализација преку сижејно обликуван судир меѓу човекот, техниката и природната средина. Неговиот меѓународен одек, особено влијанието врз Џон Гриерсон и врз британската документарна традиција, покажува дека ваквата организација на документарниот материјал можела да дејствува и надвор од првичниот политички контекст.

Од историските сценарија, урбаните комедии и документарниот „Турксиб“ може да се премине кон анимираните сценарија на Шкловски. Во сите овие примери се повторува сроден зафат: материјалот - историски, канонски, документарен или урбан - се организира така што се прекинува неговата вообичаена читливост и станува видлива неговата конструкција. Сценаристичката работа затоа не стои покрај „Уметноста како постапка“, туку ја продолжува во условите на кинематографијата. Во историските сценарија очудувањето дејствува преку поместување на наративните односи и преку враќање на историјата во светот на интересите, телесноста и општествените судири. Во урбаните комедии паралелизмот и транспозицијата ја прават видлива составеноста на нарацијата. Во „Турксиб“ документарниот материјал се организира како сиже, а анимираната графика го претвора просторот во видлива траекторија на движење и цел.

Овој премин кон анимацијата треба да се врзе со една од клучните формулации на Шкловски за природата на филмското движење: „Филмот не се движи; само се чини дека се движи. Чистото движење, како такво, никогаш нема да биде репродуцирано во кинематографијата. Кинематографијата може да се занимава само со знак на движење, со семантичкиот поим“ (Ibid). Со ова Шкловски ја поставува кинематографијата како уметност на организирани знаци, а не како непосредна репродукција на реалноста. Ако движењето на екранот е знак, тогаш филмскиот гест никогаш не е едноставно продолжение на стварното движење; тој е обликувана форма што го насочува восприемањето. Токму затоа монтажата, прекинот, забрзувањето, забавувањето и повторувањето стануваат средства преку кои движењето добива смисла.

Референтната рамка зад оваа теза може да се поврзе со Бергсоновата критика на аналитичкиот интелект во *Креативната еволуција*. За Бергсон, интелектот ја „кинематографизира“ мислата: ја распарчува флуидноста на траењето (*durée*) во низа неподвижни моменти и потоа со нивно брзо нанижување создава привид на континуитет.

Кај Бергсон тоа е знак на ограниченост на интелектот; кај Шкловски истиот принцип станува продуктивен за филмската форма. Ако филмот располага со „знак на движење“, тогаш прекинатоста не е недостаток што треба да се сокрие, туку услов преку кој движењето станува уметнички организирано. Затоа очудувањето тука добива попрецизно место: тоа го прекинува навикнатото препознавање и ја враќа тежината на самиот чин на гледање.[18]

Чаплин е важен токму затоа што кај него телото станува филмски материјал. Шкловски пишува: „Чаплин не зборува - тој се движи. Работи со филмскиот материјал наместо да се преведува од театарски на филмски јазик. Во моментов не можам да дефинирам што го прави движењето на Чаплин комично, можеби фактот што е механизирано“ (Шкловски, 1985: 21). Во оваа забелешка лесно се препознава близина со Бергсоновата формула за комичното како „механичкото налепено врз живото“ (*du mécanique plaqué sur du vivant*) (Bergson, 1900: 29)[19]. Кај Чаплин, механизираниот гест ја нарушува илузијата на природно движење и го прави телото видливо како конструирана форма. Движењето престанува да делува саморазбирливо и почнува да се покажува како постапка.

Во оваа рамка треба да се разбере и местото на машината кај Шкловски. Во *Зоолошка градина* таа не се појавува како надворешен технички додаток, туку како сила што го менува човечкото искуство: „Митралезецот и контрабасистот се продолжетоци на нивните инструменти. Метрото, крановите и автомобилите се вештачки екстремитети на човештвото. [...] Мотор со повеќе од четириесет коњски сили го уништува стариот морал“ (Шкловский, 1924: 16). Машината, брзината и новите технички ритми кај Шкловски не се само теми на модерноста; тие се услови што ја менуваат распределбата на сетилното искуство. Iles забележува дека кај Шкловски „брзината, возовите, автомобилите, револуцијата и текот на времето“ се повторуваат низ децении како трајни мотиви, а не случајни теми (Iles, 2015: 2). Филмот во таа смисла зазема посебно место: истовремено е машина, индустрија и знаковен систем.

Шкловски ја издвојува анимацијата затоа што таа не ја прикрива сопствената илузија: „Она што е интересно за неа е свесноста за игривата природа на нацртана фигура која се движи на екранот. Чувството на илузија е многу важен момент во стариот театар и тоа вешто се користело, некогаш се потиснувало, некогаш повторно се користело. Киното,

[18] Повеќе во Iles, Anthony. *Viktor Shklovsky in the Film Factory*. [London]: Mute Books, 2015.
[19] Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900.

се разбира, е многу конвенционално, исто како што самата фотографија е конвенционална, но ние самите се трениравме да го перцепираме светот преку фотографии, а конвенционалноста во киното тешко ни е забележлива. Така, исчезнува една од можностите на уметничката конструкција - играњето со илузијата. Можеби нацртаниот филм може да се комбинира со снимен филм? Но, она што треба да биде направено, ќе биде направено“ (Шкловский, 1923: 56–57). Анимацијата е значајна не поради техничката виртуозност, туку поради отсуството на непосредната врска со стварноста што фотографскиот запис лесно ја автоматизира. Движењето е тука чист знак - конструиран, контролиран, ослободен од илузијата на физичкиот континуитет. Со ова забелешка Шкловски го издвојува медиумот на анимацијата како следна етапа на истражувањето на границите на перцепцијата.[20]

Од „Крилјата на крепосникот“ до анимираните сценарија, кај Шкловски се задржува истиот основен пристап кон материјалот. Низ различни жанрови, со различни режисери и во различни идеолошки околности, Шкловски ја повторува истата основна постапка: историскиот, канонскиот, документарниот и урбаниот материјал го обработува така што ја прекинува неговата вообичаена читливост, го нарушува автоматизмот на восприемањето и ја прави видлива конструираноста на формата. Сценаристичката работа не стои покрај „Уметноста како постапка“, туку ја продолжува во условите на кинематографијата. Овој континуитет не значи едноставно повторување. Во историските сценарија очудувањето дејствува преку поместување на наративните тежишта и преку враќање на историјата во светот на интересите, телесноста и општествените односи. Во урбаните комедии паралелизмот и транспозицијата ја прават видлива самата составеност на нарацијата. Во теоретските записи за медиумот прашањето добива уште поостра формулација: ако движењето на екранот е знак, а не самото движење, тогаш секој филмски гест е веќе конструкција. И кога идеолошкиот притисок го стеснува просторот на работа, методот не исчезнува, само се приспособува, се дисциплинира и ги покажува сопствените граници.

Ваквата врска меѓу сказната и филмската техника се забележува уште во раниот филм. Верстратен нагласува дека „сказните понудиле легитимна форма за употреба на секакви кинематографски трикови“ (Verstraten, 2010: 250). Тоа е важно за анимираните

[20] Овде може да се насети она што Андре Базен подоцна ќе го нарече „онтологија на фотографската слика“, но со обратен предзнак. Таму каде Базен ја вреднува директната врска на фотографијата со реалноста, Шкловски препознава извор на автоматизација на перцепцијата.

сценарија на Шкловски, затоа што сказната и анимацијата споделуваат една суштинска особеност: и двете ја прифаќаат преобразбата како нормална можност на формата. Во снимениот филм метаморфозата лесно се појавува како трик или исклучок; во анимацијата таа е дел од основната медиумска природа. Поради тоа, анимираните сценарија за „Три мечки“[21], „Три дебелковци“ и „Сказна за златното петле“ добиваат важно место во ова истражување: во нив интересот на Шкловски за очудувањето, за знаковната природа на движењето и за свесната изграденост на формата преминува во медиум во кој тие прашања се решаваат преку самата организација на сликата, телото, просторот и движењето.

Со ова се затвора првата авторска линија на трудот. Кај Шкловски фолклорниот, книжевниот, историскиот, документарниот и урбаниот материјал се разгледуваа преку прашањата на формата, сижето, очудувањето и медиумската организација. Следната глава го пренесува истражувањето во друг историски и поетички контекст: македонската постмодерна проза на Александар Прокопиев. Таму фолклорната матрица повеќе не се испитува преку формалистичката постапка и раната кинематографија, туку преку интертекстуалната игра, жанровското поместување, фантастичното и авторската сказна како современ облик на преобразено фолклорно паметење.

[21]Хронологијата не е случајна. Шкловски се свртува кон анимацијата во период кога идеолошкиот надзор врз игран и историски филм е најинтензивен. Анимацијата, со нејзината онтолошка дистанца од фотографскиот реализам, ќе му понуди поголема слобода за формален експеримент.

ГЛАВА IV:

4. Александар Прокопиев: постмодерна трансформација на фолклорниот образец

4.1 Фантастичното и сказната во фолклористичките трудови на Прокопиев

Во македонската фолклористика Александар Прокопиев се издвојува со настојувањето фантастичното да го извади од рамката на општа описна квалификација и да го постави како предмет на систематска анализа. Во домашната традиција фантастиката, иако стои во самото јадро на сказната, често останувала третирана како нешто само по себе разбирливо, а не како самостоен истражувачки проблем. Раниот труд на Прокопиев затоа не е уште еден обид за дефинирање на сказната, туку поместување на аналитичкото внимание кон фантастичното: кон чудесното и натприродното како структурни елементи на жанрот. Тој ги следи преку носители, функции, магиски правила, табуа, волшебни предмети, волшебни зборови и повторливи операции што го придвижуваат дејството кон разврска.

Основната претпоставка на раната работа на Прокопиев е дека фантастичното ја носи внатрешната динамика на сказновната нарација. Преку него се организира причинско-последичниот тек во свет каде што натприродното не бара дополнително оправдување, бидејќи припаѓа на самата стварност на сказната. Штом чудесното се прочита како систем, секој негов пренос во друг медиум или во друга поетика може да се следи како прераспределба на функции, средства и правила. Така авторската интервенција престанува да изгледа како слободно оддалечување од фолклорот и се покажува како работа со модел чии внатрешни односи остануваат препознатливи и по преобразбата.

Раниот истражувачки пристап на Прокопиев се гледа и во начинот на кој го формира корпусот. Тој не тргнува од неколку пригодни примери, туку од поширока емпириска основа: „Вкупно се обработени 112 сказни: од Верковиќ… 42, од Шапкаров… 34, од Цепенков… 36“ (Прокопиев, 1985: 7). Таквиот корпус му овозможува сказната да ја следи низ повторливи решенија, разлики и варијации, наместо да ја сведува на изолиран пример. Од ова произлегува и прашањето за посредувањето: народниот текст во печатена форма секогаш минува низ конкретни запишувачки избори. Прокопиев затоа нагласува дека кај

трите собирачи „постојат очевидни разлики… во однос на времето и местото на запишување (на самото место, по сеќавање, по прераскажување), како и во начинот на запишување“ (Прокопиев, 1999: 119). Со тоа се разнишува романтичната претстава за печатениот фолклор како „чиста“ усна форма. Штом и печатената верзија е веќе посредувана и стилизирана, авторската сказна може да се разбере како продолжување на процесот на обработка и преработка што започнува уште со самиот чин на запишување.

Прокопиев не останува на општа теза за посредувањето; го следи како фактор што ја обликува самата поетика на записот. Сказната може да биде пренесена „во изворна форма“, но запишувачот може да интервенира и „до вметнување креативни делови во ткивото на сказната“ (Ibid). Тие креативни делови покажуваат дека фолклорниот образец продолжува да живее како наративна материја што може да се доработува и да добива индивидуален печат. Кај Цепенков, Прокопиев ја издвојува прозаистичката индивидуализација како точка во која запишувачот се доближува до позицијата на автор, бидејќи внесува „јазички и стилски интервенции“, како и „композициона преработка“ (Прокопиев, 1999: 120). И во строга фолклористичка рамка, текстот така се појавува како селекција, стилизација и преработка. Во авторската проза тие операции стануваат поизразени и поеластични, но остануваат во допир со традиционалниот модел.

Прашањето на посредувањето кај Прокопиев се надоврзува на методолошки прецизно читање на фантастичното. Потпирајќи се врз Проп, тој покажува дека чудесното може да се следи низ свои составни елементи. Основната претпоставка е дека „лицата“ се „основни носители на фантастичното“ (Прокопиев, 1985: 9). Со тоа фантастичното излегува од рамката на неодреден впечаток или стилска обоеност и се распоредува низ ликовите, атрибутите, постапките, предметите и средствата што го активираат дејството. Целта на анализата е да се утврди каде и како се јавува фантастичното: „кај самите лица… во нивните атрибути… во улогата и начинот… како и кај таканаречените волшебни средства“ (Ibid). Така анализата го надминува набројувањето мотиви и ги следи функциите и постапките преку кои чудесното влегува во текот на сказната.

Поврзувајќи го чудесното со жанровската дисциплина, Прокопиев ја прикажува сказната како уреден наративен облик. Затоа во заклучокот ја нагласува примарноста на дејството: „Во сказната е неоспорна примарноста на акцијата и дејството“ (Прокопиев, 1985: 29). Чудесното е присутно затоа што му е потребно на дејството. Неговиот статус

Прокопиев го собира во формулата: „Фантастиката се користи, за неа не се размислува“ (Прокопиев, 1985: 31). Во овој тип текст чудесното не се поставува како прашање што треба дополнително да се оправдува; тоа дејствува како составен дел на жанрот, а чудесните дејства „не барат објаснување“ (Ibid). Кога авторската проза го презема сказновниот модел, може да ја задржи оваа дејственост на чудесното, а во него да внесе рефлексија, ирониј, двоумење или психолошки отпор. И тогаш останува истата основна поставеност: чудесното го придвижува наративот и му ја дава неговата внатрешна насока.

Фантастичното кај Прокопиев е поврзано и со постари магиско-ритуални склопови. Во неговата анализа се издвојуваат „законот на соседство и законот на сличноста“, како и метонимискиот принцип според кој „делот ја претставува целината“ (Прокопиев, 1985: 29). Овие начела се покажуваат преку типичните дејства на сказната: „Забот, влакното, перјата, плунката ја претставуваат целокупната личност“ (Ibid). Чудесното овде има свои правила: поседувањето дел од целината овозможува пристап до неа, поседувањето предмет отвора можност за дејство, а поседувањето збор води кон решението. Истата поставеност може да се препознае и во современи авторски стратегии: фрагментот како знак за цела традиција, цитатот како траг што повикува поширок културен слој, наративниот реквизит како современ предмет со згуснато значење.

Тезата за „претопување“ на културните слоеви Прокопиев ја проверува преку религиските фигури. Трудот „Господ и ѓаволот во македонската сказна“ не е само тематска студија, туку испитување на неговата поширока претпоставка дека значењата во сказната се преобразуваат според функцијата што ја добиваат во дејството. „Во македонската сказна, ликот на Господ се јавува во улога на семоќен исполнител на желбите“ (Прокопиев, 1983: 126). Со тоа Господ се поместува од догматското значење кон сказновна улога: дарител, исполнувач, посредник. Така стануваат поразбирливи и волшебните предмети поврзани со религискиот лик, како и чудесните интервенции што зависат од потребите на дејството.

Прокопиев нагласува дека „пренесени во ткивото на сказната, христијанските елементи минуваат во нејзиното комуникациско поле“ (Прокопиев, 1983: 128). Кога елемент од друг семантички систем - религија, историја, идеологија - ќе влезе во сказната, неговото првобитно значење се преформулира според нејзината внатрешна устроеност. Ова сознание отвора важна можност и за читањето на авторската проза инспирирана од фолклорот: современи елементи, урбани детали, технолошки реквизити или политички алузии, штом

влезат во сказновен или сказновиден текст, се вградуваат во нов распоред на функции. Така треба да се разбере и ѓаволот во улога на добротвор: „Ѓаволот… во македонската сказна двапати… има улога на помошник, добротвор“ (Ibid). Неговата положба ја одредува местото што го зазема во конкретниот наративен тек, а не однапред зададеното теолошко значење. Значењето, според тоа, се создава во однос со фабуларната потреба и со распоредот на дејствијата.

Чудесното кај Прокопиев не се појавува само како жанровска постапка, туку и како културна меморија на постари ритуални структури. Во „Магискиот ритуал“ тој магијата ја определува како уреден систем, отстранувајќи ја претставата за неа како хаотична и „наивна“ фантазија. Врската со сказната ја формулира прецизно: „Пробитната магичност на ритуалот е сочувана и во сказната“ (Прокопиев, 1984: 135). Ритуалните траги ги бара во волшебните предмети, во забраните, во формулите и во повторливите постапки. Предметот овде станува средиште на преобразбата: во ритуалот има заштитна функција, во сказната служи како средство на дејствување, а во авторската проза може да се појави како симбол, алузија или ирониски реквизит. Истото важи и за магиската сила на зборот: „Врската на сказната со магиските дејства на ритуалот може да се утврди и преку волшебните зборови“ (Ibid). Во современата проза „волшебниот збор“ може да добие нов облик: лозинка, код, име што отвора врата или наслов што повикува цела интертекстуална мрежа.

Ако истите модели опстојуваат низ различни жанровски облици, тогаш се отвора и терминолошкото прашање на сказната: „веќе во самото именување на сказната очевидни се тешкотиите околу нејзиното дефинирање“ (Прокопиев, 1994: 197). Прокопиев не се обидува прашањето да го затвори со конечна дефиниција. Токму преку тоа прашање тој го шири аналитичкиот хоризонт: во истото поле ги поставува структурата кај Проп, стилот кај Лити, критиката на формализмот кај Леви-Строс и културно-историскиот контекст. Преку Лити, Прокопиев ја определува сказната како „авантуристичка приказна, која го опфаќа светот со сублимирачка стилска одлика“ (Прокопиев, 1994: 198). Од ова произлегува можноста авторот да ја зачува морфологијата, а да го измени стилот; или да го задржи стилскиот ефект, а да ја разгради морфологијата. Во модерната и постмодерната литература често се случува такво поместување: сказновната еднодимензионалност отстапува место на двојност, иронија и психолошка усложнетост, но текстот може да остане сказновиден ако го зачува сублимирачкиот стилски ефект. Следејќи го Лити, Прокопиев овозможува ваквите

преобразби да се разликуваат како одделни постапки, наместо да се сведат на нејасно „влијание“. Методата на Проп останува важна како аналитичка дисциплина за споредбено читање, но морфолошкиот модел не се претвора во апсолутна мерка. Затоа и ја нагласува позицијата што ја презема од Проп: „формалното и историското проучување не смеат да се одвојуваат“ (Проп кај Прокопиев, 1994: 202). Во *Патувањето на сказната* истата мисла добива уште појасен облик: структурата е нужна за анализата да не се распадне во импресии, а историјата и културата се нужни за сказната да не се сведе на мртва шема.

Споредбеното читање на сказната и преданието во огледот за „Брешко“ покажува дека чудесното нема ист статус во сите жанрови на народната проза. Прокопиев нуди прецизна констатација: „Во преданието, суштествата од оној свет надворешно се блиски до човекот, а психолошки оддалечени. Во сказната, тие се просторно далечни, но психолошки и емоционално блиски“ (Прокопиев, 1997: 90). Со ова чудесното се определува како однос меѓу човекот и натприродното, а не само како тематски слој. Преданието го нагласува стравот, дистанцата и верувањето; сказната ја отвора блискоста, играта и емоционалната прифатеност на чудесното. Современиот автор што посегнува по фолклорот секогаш избира и меѓу два различни начина на обликување на натприродното: дали ќе го третира како преданиска закана или како сказновен амбиент во кој чудесното ја сочинува самата стварност на светот.

Во поглавјата за современото чудесно и за авторската сказна, Прокопиев ја чита сказната како жива и дејствена матрица. Таа има „строги жанровски конвенции“ и „го чува својот облик со векови несменет“ (Прокопиев, 1997: 105), но токму стабилноста ја прави погодна за авторска преработка. Уметничкиот текст, според него, „презема, трансформира, користи одделни сказнолики елементи, решенија и можности“ (Ibid.). Авторската интервенција затоа се јавува како избор и преобликување на наследени форми. Оттаму и неговата забелешка дека авторот „индивидуално... ги одбира, трансформира и ги употребува позајмените елементи“ (Прокопиев, 1997: 136). Постмодерната игра со традицијата кај Прокопиев така добива поетичка тежина: таа не се сведува на слободно користење на фолклорот, туку на свесна работа со веќе постоечки модели.

Во основата на ова читање стои еден парадокс: сказната е строго одредена по жанровски облик, а во исто време останува подвижна и приемчива. Таа, „и покрај нејзините строго определени, препознатливи жанровски карактеристики“, е жанр што „активно

кореспондира со други жанрови, а и со оние кои му припаѓаат на визуелниот медиум“ (Прокопиев, 1997: 169–170). Со ова Прокопиев ја отвора можноста сказната да се следи и во пошироки книжевни и медиумски преобразби. Нејзиниот премин кон визуелниот медиум, па и кон анимираниот филм, од таа перспектива не изгледа како случајна појава, туку како последица на нејзината внатрешна подвижност.

Истата мисла се продлабочува во споредбата со детективската проза и научната фантастика, кои Прокопиев ги чита како современи сродници на сказната. Паралелата ја поставува преку наративната структура и преку моралната бинарност што ги поврзува жанровите: „Како и сказната... следат едно строго клише, со задолжителна победа на принципот на доброто врз принципот на злото“ (Прокопиев, 1997: 148). Во таа смисла, „научната фантастика може да се согледа и како некој вид 'научна' верзија на сказната“ (Ibid.). Чудесното тука преминува во поинаков систем на оправдување: магијата се заменува со технологија, волшебникот со научникот, волшебниот збор со техничка можност. Функцијата останува сродна, иако објаснувањето се менува.

Прокопиев ја формулира оваа врска уште поодредено кога пишува дека „Детективската приказна е модерна сказна“ (Прокопиев, 1997: 155). Детективот се појавува како современ јунак што минува низ испит, добива помошници, се соочува со противник, открива тајна и на крај преку казната повторно воспоставува рамнотежа. Сказновниот модел не исчезнува со модерноста, туку се појавува во нова облека. Оваа позиција се допира со Шкловски: неговите читања на детективската проза и на Конан Дојл покажуваат дека сериската жанровска фикција се движи по структура блиска до фолклорот, со повторување, варијации и препознатливи обрасци. Иако тргнуваат од различни традиции и методи, двајцата автори се среќаваат во истото сознание: жанровската регуларност не е сиромашна форма, туку услов на нејзината издржливост.

Кон визуелниот медиум, особено кон анимираниот филм, оваа мисла се проширува без остар прекин. „Цртаниот филм атрактивно ги трансформира и ги користи особеностите и функцијата на сказната“ (Прокопиев, 1997: 163). Анимацијата не се сведува на илустрација на фолклорот; во неа самиот медиум ја презема сказновната устроеност на просторот, времето, волшебниот предмет и метаморфозата. Чудесното, кое во текстот се прифаќа без дополнително објаснување, овде станува видливо како природен настан: како преобразба на формата, како визуелен гест, како слобода на преминот меѓу сликите и световите.

Кај Прокопиев силата на сказната произлегува од нејзината двојна природа: жанровски е стабилна, но поетички подвижна. Авторската проза затоа работи со препознатливоста на сказновните конвенции: задржува доволно од моделот за тој да остане читлив, а го изместува онолку колку што бара современиот текст. Ако сказната останува подвижна поради својата комуникативност, авторот може да ја употреби како основа за нови семантички нагласоци, ироniски превртувања и модерни психолошки димензии. Раната формулација на Прокопиев за употребата на фантастиката во сказната овде добива пошироко значење: чудесното останува носител на дејство и тогаш кога старите мотиви не се преземени непосредно. Ако чудесното е прифатено како правило на светот, текстот останува блиску до сказновидната матрица. Ако се појави како нарушување на стварноста и како повод за двоумење, се приближува кон современата фантастика. Затоа инспирацијата од фолклорот не се мери според бројот на волшебни предмети, туку според начинот на кој текстот го устројува својот свет.

Од фолклористичките трудови на Прокопиев може да се издвојат неколку постојани точки. Печатената форма на фолклорот секогаш е посредувана, а тоа посредување дејствува како поетички фактор. Фантастичното се чита преку носителите, атрибутите и волшебните средства. Ритуалните траги и табу-структурите не исчезнуваат, туку минуваат во нови облици. Кога во жанрот ќе влезе религиски, идеолошки или современ материјал, тој се прекодира според неговата внатрешна устроеност. На крајот останува и основното методолошко предупредување: структурата без историја се претвора во мртва шема, а историјата без структура се распаѓа во импресија.

Така сказната кај Прокопиев преминува од предмет на теориско набљудување во жива наративна материја за авторска обработка. Неговата авторска проза ја присвојува, ја преобликува и ја внесува во постмодерната поетика. Пред да се разбере тој премин, потребно е да се постави поширокатa рамка: што значи постмодернизмот како естетска и културна состојба и по кој пат неговите постапки - интертекстуалноста, жанровската хибридност, иронијата и играта со традицијата — стануваат средина во која сказновниот модел добива нов живот.

4.2 Постмодернизам: теоретски основи и клучни концепти

Постмодернизмот во ова истражување се разгледува како поетичка рамка за разбирање на авторската трансформација на фолклорниот образец. По разгледувањето на фолклористичките трудови на Прокопиев, во кои сказната се појавува како стабилен, но подвижен жанровски модел, потребно е да се постави прашањето како тој модел функционира во современа книжевна поетика. Постмодерната проза не ја презема традицијата како затворено наследство. Таа ја чита како материјал што може да се цитира, фрагментира, прераспоредува и ирониски да се преврти. Затоа сказната кај Прокопиев не треба да се бара само на рамништето на мотивите, волшебните предмети или чудесните фигури, туку и во начинот на кој текстот ја користи препознатливоста на фолклорниот модел за да создаде нови значења.

Терминолошката нестабилност на постмодернизмот не треба однапред да се сфати како недостаток на поимот; таа произлегува од самиот феномен што тој настојува да го опфати. Линда Хачион забележува дека „современата културна иницијатива, како се чини, решени сме да ја нарекуваме постмодернизам“ (Hutcheon, 1988: ix). Таквата формулација покажува дека поимот функционира како колективна ознака за епоха, но и дека самото именување станува дел од културната игра на означување. Кога еден поим се преоптоварува со премногу значења, постои опасност да се истроши, а предметот што треба да го именува да остане замаглен. Затоа е потребно да се разликуваат барем две рамништа. Постмодерната најчесто се употребува како културолошка и социолошка одредница за состојбата на доцната модерност: медијалноста, потрошувачката, циркулацијата на знаците и кризата на институционалните облици на знаење. Постмодернизмот, со наставката -изам, упатува на поетика, односно на збир естетски и наративни постапки што се издвојуваат во литературата по модернизмот и влегуваат во полемички однос со него. Ова разграничување овозможува појасно да се следат културниот контекст и поетичката изведба, иако во самите дела тие две сфери остануваат тесно испреплетени.

Префиксот „пост“ носи сопствена двосмисленост. Мекхејл нагласува дека овој префикс треба да се разбере „како логичка и историска последичност, а не само временска следственост“ (McHale, 1987: 5). Затоа прашањето не е само кога завршил модернизмот, туку од каква внатрешна потреба произлегува постмодернизмот. Мухиќ додава дека, во

строго семантичка смисла, терминот „постмодерна“ е условен и означува „она-што-сè-уште-не-е“ (Muhić, 1988: 52). Овие определби не го решаваат проблемот со дефиницијата, но покажуваат зошто постмодернизмот е подобро да се употребува како работен поим со јасна аналитичка функција, отколку како конечно и неподвижно определување.

И кај Дерида се отвора сроден проблем: структурата никогаш не поседува стабилен центар, бидејќи „центарот не е центар“ (Derrida, 1978: 352), туку местото на центарот постојано се заменува. Лиотар ја поставува постмодерната во рамништето на знаењето, дефинирајќи ја како „недоверба кон метанарациите“ (Lyotard, 1984: xxiv), односно како недоверба кон универзалните наративи што претендираат да ја објаснат целината на светот од една привилегирана позиција. Во истиот круг на проблеми влегува и Мекхејловата теза за промената на доминантата: модернистичката проза е организирана околу епистемолошки прашања, „Како можам да го толкувам овој свет? И што сум јас во него?“, додека постмодернистичката тежнее кон онтолошки прашања: „Кој свет е ова? Што треба да се прави во него? Кое од моите јас треба да го стори тоа?“ (Higgins, цит. во McHale, 1987: 10). Во таков текст во преден план доаѓаат можните светови, симулациите, метанаративноста и реалноста сфатена како текстуална конструкција. Кај Прокопиев сказновниот свет веќе е онтолошки издвоен и се одржува според сопствени правила. Постмодернистичката обработка затоа го отвора прашањето за границите меѓу световите и за тоа што ги воспоставува нивните правила.

Постмодернизмот како поетика може да се опише и преку категоријата „исцрпеност“. Таа не означува крај на книжевното создавање, туку состојба во која определени стилови, жанрови и наративни постапки станале премногу препознатливи. Формулата се насетува однапред, ефектите се очекувани, а читателската перцепција ја распознава шемата пред текстот да успее уметнички да ја активира. Џон Барт ја именува оваа состојба, нагласувајќи дека под исцрпеност не мисли на општ „умор“ на креативноста, туку на „истрошеност на определени форми или искусената исцрпеност на одредени можности“ (Barth, 1967: 64). Затоа литературата на исцрпеност не значи капитулација пред традицијата. Таа означува свесна работа со веќе употребени облици: кризата на формата се претвора во нова можност за пишување, а местото на „чистата“ оригиналност го заземаат рефлексивни и посредувани постапки на преобразба.

Оваа поставеност се допира со формалистичкото размислување за автоматизацијата на перцепцијата. Кога одреден стил или наративен модел ќе се претвори во клише, уметничкото дејство ослабува, а на површината останува само препознатливиот образец. Во таков миг новата поетика не мора да се појави како апсолутен почеток; доволно е поранешните споредни постапки да добијат средишна функција во текстот. Така интертекстуалноста, монтажата, пародијата и жанровската хибридност стануваат начини преку кои литературата, свесна за сопствената задоцнетост (*belatedness*), создава ново значење со преработка на наследеното.

Во истиот круг влегува и прашањето за авторот. Во „Смртта на авторот“ Ролан Барт пишува дека текстот не е линеарна низа зборови со едно значење, туку „повеќедимензионален простор во кој се вкрстуваат и судираат разновидни пишувања, ниту едно од нив оригинално“ (Barthes, 1977: 146). Фолклорниот текст е структурно близок до таков простор: без единечен автор, без стабилно потекло, без конечен оригинал. Кај Кристева интертекстуалноста добива класична дефиниција: секој текст е „мозаик на цитати, апсорпција и трансформација на друг текст“ (Kristeva, 1980: 66), не во смисла дека текстовите се дословно составени од туѓи реченици, туку дека секој текст функционира во мрежа на претходни дискурси, жанрови и кодови. Женет го проширува полето со категоријата транстекстуалност, дефинирајќи ја како „сè што воспоставува однос меѓу текстот и други текстови, без оглед дали тој однос е очигледен или прикриен“ (Genette, 1997: 1).

Жанрот е нераздвоив од интертекстуалноста. Тој постои како историски наталожен хоризонт на очекувања, кој се одржува, се преобликува и повторно станува читлив преку односите со претходните текстови. Кај Бахтин, говорењето секогаш се одвива во одредени говорни жанри, а исказите добиваат „одредени и релативно стабилни типични форми“ (Bakhtin, 1986: 78). Разгледуван така, жанрот го насочува начинот на говорење, ги обликува очекувањата на читателот и овозможува исказот да биде препознаен во определен комуникациски контекст. Пародијата, пастишот и хибридизацијата во постмодернистичката проза затоа се зафати во веќе утврдени начини на препознавање, читање и вреднување. Тодоров го поставува ова прашање во историска перспектива: „нов жанр е секогаш трансформација на еден или повеќе стари жанрови“ (Todorov, 1976: 161). Она што во постмодернистичкиот текст делува ново се создава преку преработка, инверзија и пародиско

преуредување на наследените форми. Затоа сказната кај Прокопиев треба да се чита како жанровски модел што останува препознатлив, но влегува во нови односи со други дискурси, стилови и наративни постапки.

Во постмодернистичката поетика се менува и претставата за субјектот. Џејмсон, во анализата на доцниот капитализам, зборува за „слабеење на афектот“ (*waning of affect*), состојба во која чувството сè почесто се јавува како стилски ефект, додека субјектот се распаѓа во регистри, кодови и знаци: „повеќе нема субјект кој би чувствувал“ (Jameson, 1991: 15). Кај Лиотар, преземениот поим на јазични игри го внесува судирот во самото јадро на говорот, а *différend* ја именува состојбата „во која нешто што мора да може да биде искажано сè уште не може да биде“ (Lyotard, 1988: 13). Фуко го поставува истиот проблем на институционално рамниште: „во секое општество производството на дискурс е истовремено контролирано, селектирано, организирано и прераспределено“ (Foucault, 1981: 52). Затоа прашањето за децентрираниот субјект станува и прашање за правото на говор, за видливоста и за оние позиции што официјалните дискурси ги потиснуваат.

Кај Бодријар, распадот на стабилниот однос меѓу знакот и смислата е сведен на кратката формулација: „информациите стануваат сè побројни, додека значењето станува сè пооскудно“ (Baudrillard, 1994: 79). Де Ман, од своја страна, потсетува дека модерниот текст никогаш целосно не се ослободува од претходното: модерноста „постои во формата на желба да се избрише она што дошло претходно“ (de Man, 1983: 148). Но самиот чин на бришење го потврдува континуитетот што сака да го отстрани. Иронијата произлегува токму од таа свест: секое пишување пристигнува во веќе населено поле на форми, гласови и значења.

Во оваа рамка адаптацијата станува една од клучните постапки на постмодернистичката поетика. Ако, според Хачион, адаптацијата е „повторување, но повторување без репликација“ (Hutcheon, 2006: 7), тогаш нејзината суштина лежи во промената на функцијата. Истиот мотив, истата приказна или истата жанровска матрица остануваат доволно препознатливи за да ја задржат врската со претходниот текст, но во новиот контекст почнуваат да дејствуваат поинаку. Интертекстуалноста затоа не се исцрпува со присуството на препознатливи траги од друг текст; таа го означува начинот на преработка. Со тоа е поврзано и местото на читателот. „Читателот е просторот во кој се запишуваат сите цитати од кои е составено пишувањето“ (Barthes, 1977: 148). Смислата

затоа не мирува во изворен облик, туку се создава во новиот распоред на односите. Еко, пак, го оддалечува постмодернизмот од строгата хронологија и го разбира како „идеална категорија, или, уште подобро, Kunstwollen, начин на оперирање“ (Eco, 1984: 67). Повторувањето со оддалеченост, ироничната преработка и играта со наследените форми зависат од начинот на кој текстот ја активира традицијата и ја внесува во нова смисловна поставеност. Тука се отвора просторот за читање на Прокопиев: фолклорниот образец кај него е активен модел што се препознава, се прераспоредува и се внесува во постмодерна игра со жанрот, авторството и читателското очекување.

Ако фолклорниот образец кај Прокопиев функционира како граѓа подложна на преработка и трансформација, тогаш и критериумите на анализата мора да се поместат. Присуството на мотиви е само првиот слој на анализата; поважно е да се следи каков вид преобразба е извршен, со каква дистанца спрема претходниот модел и со какви последици врз начинот на читање. Постмодернизмот овде е важен затоа што нуди поими за такво читање: не како збир готови западни дефиниции механички пренесени во македонски контекст, туку како работен апарат чија вредност треба да се провери во конкретна литературна средина, со нејзините историски, институционални и жанровски услови.

4.3 Постмодернизмот во македонската литература

Постмодернизмот тешко може да се опише како универзален и „чист“ стил што се движи низ различни книжевности со исто темпо. Попрецизно е да се следи како се оформува во различни културни услови, преку локални интерференции, институционални посредувања и наследени традиции. На општо рамниште, постмодерното најчесто се поврзува со слабеењето на метанаративните легитимации и со засилена игра со формите: интертекстот, жанровската хибридност, метафикцијата. Кога прашањето ќе се пренесе во конкретна книжевна средина, стануваат важни две дилеми: кои постапки се препознаваат како постмодернистички и како тие добиваат критичка, издавачка и институционална потврда. Во македонскиот случај, анализата мора да тргне од фактот дека литературата се развива со „забрзан развиток“ (Petkovska, 1996: 202), со скокови и со нерамномерно совпаѓање со европските периодизации.

Затоа македонската литература тешко може да се чита според истата временска и стилска шема што важи за западноевропските книжевности. Елизабета Шелева потсетува дека модернистичката поетика во македонски услови се оформува подоцна, по 1953 година; постмодернизмот, според тоа, се јавува во средина каде модернистичката традиција нема долг и стабилен континуитет. Односот меѓу модерното и постмодерното овде ретко се поставува како остар пресек, а често се пренасочува кон реалистичкото писмо. Шелева затоа пишува дека „постмодернизмот во македонската литература е повеќе однос на преплетување, интерференција и осцилирање со модернизмот“, додека Македонија, со мешавината од византиска, црковнословенска, фолклорна и авангардна традиција и со нивниот чест мимикриски развој, се покажува како „идеално тло и метафорички образец на постмодернистичката поетика“ (Шелева, 1996: 7–8). Оваа поставеност може да се поврзе и со согледувањата на Евен-Зохар: книжевната интерференција никогаш не се одвива симетрично, а периферните книжевности живеат во услови на нерамномерни трансфери и селективни присвојувања. Во средина со забрзан развиток, таквите процеси создаваат хибридни форми, затоа што една книжевност истовремено преговара со повеќе „увезени“ поетики и ги вградува во сопствената традиција.

Прашањето „кога почнува македонскиот постмодернизам?“ треба да се постави внимателно. Потрагата по една „точна“ година малку кажува ако претходно не се разјасни според кои критериуми се именува почетокот на една стилска формација. Кај едни теоретичари пресудни се првите препознатливи постмодернистички постапки во одделни романи и раскази; кај други, првото програмско самоименување; кај трети, појавата на група со сроден сензибилитет; кај четврти, моментот на институционална потврда, кога антологијата, критичката дебата или издавачката мрежа ја прават новата поетика видлива во книжевниот систем. Разликите меѓу авторите, според тоа, не зборуваат само за несогласување околу датум, туку и за различни претстави за тоа што значи „почеток“.

Петковска смета дека, ако почетокот се бара во 1970-тите, „во македонската литература постмодернизмот се појавува мошне рано“ (Petkovska, 1996: 202). Данило Коцевски го врзува за 1980-тите: „Во почетокот на јавувањето на постмодернизмот (кој) кај нас се појавува во 1980-тите…“ (Коцевски, 1989: 22). Венко Андоновски ја издвојува 1965 година како пресвртна, па по анализата на романот *Вкусот на праските* од Влада Урошевиќ заклучува: „Според мое убедување, *Вкусот на праските* е првиот постмодерен роман,

првата ластовичка на постмодерната“ (Андоновски, 1998: 34). Петар Крстев, пак, почетокот го поместува кон средината на 1990-тите и го врзува со *Нуменологија на телото* на Ферид Мухиќ (Krasztev, 1997: 382). Собрани заедно, овие позиции покажуваат дека македонскиот постмодернизам тешко може да се сведе на единствен почеток. Поправилно е да се следи како процес на постепено оформување, во кој раните поетички знаци, критичките артикулации и институционалната видливост не се појавуваат во ист миг.

Во просторот меѓу 1960-тите и 1980-тите треба да се препознае преодна фаза, во која постмодернистичките постапки веќе се насетуваат, иако поетиката сè уште не е целосно консолидирана. Коцевски, во *Млада македонска проза*, ги спомнува Димитар Башевски, Зоран Ковачевски и Петре Димовски, поврзани со „генерацијата на седумдесеттите“, како „зачетници на поновите струења во нашата проза“ (Коцевски, 1988: 145). Таа забелешка покажува како книжевниот систем постепено развива поголема самосвест за сопствените наративни постапки и ја подготвува почвата врз која подоцна постмодернистичката поетика ќе стане јасно препознатлива.

Препознавањето на „новото“ во македонската литература најјасно се оформува во 1980-тите, кога се појавуваат групни јадра, издавачки потези и полемички дебати преку кои новата поетика станува видлива и именлива. Во таа смисла, првата постмодернистичка група во Македонија е „Петтиот круг“, формирана околу 1984 година. Таа не настапува со официјален манифест, но добива препознатлив облик преку мрежа на заеднички настапи, сродни интереси и заемно препознавање. Во почетниот состав влегуваат Александар Прокопиев, Димитрие Дурацовски, Јадранка Владова, Елизабета Шелева, Христо Петревски, Александар Димитриев, Јордан Даниловски, Дијано Здравковиќ и други прозаисти, поети и критичари. Важен е и обидот однатре да се исцрта картата на оваа сцена. Во текстот „Градот и урбаното во новиот македонски расказ и влијанието на современата светска проза“, Прокопиев ги групира авторите во два квартета: Драги Михајловски, Александар Прокопиев, Јадранка Владова, Димитрие Дурацовски, а потоа Дарка Черенко, Христо Петревски, Венко Андоновски и Ермис Лафазановски (Прокопиев, 1996: 182). Таквиот внатрешен картографски гест открива дека постмодернизмот кај нас се оформува и како стилска ознака и како сцена што самата себеси се именува, се групира и се легитимира преку сопствени поделби и наративи.

Оваа сцена се шири и надвор од тесно книжевните рамки. Интермедијалноста - визуелните уметности, фотографијата, стрипот, музиката - влегува во неа како дел од поширок културен сензибилитет. Групата USTA, активна околу 1981–82 година, со членови од визуелните уметности и со присуство на Прокопиев и Манчевски, „Туш лабораторија“ (1982–85), „Кикс-стрип“ и сликарската група „Зеро“ сведочат дека постмодерното во Македонија зафаќа различни медиумски практики, не само книжевно пишување. Османли ја документира „Туш лабораторија“ во *Стрип - запис на човечка фигура* (Османли, 1987: 126; 129–130), а Прокопиев ја вклучува и „Зеро“ во истата мрежа на постмодернистички сродства (Прокопиев, 1996: 184). Важна улога имаат и издавачките и периодичните иницијативи. *Млад борец* и библиотеката „Алфа“, во рамките на Книжевната младина на Македонија, стануваат значајни места за првите прозни книги и критички текстови на новата генерација, додека во 1990-тите „Темплум“ прераснува во еден од клучните издавачи на дела обликувани во духот на постмодернистичката поетика.

Подеднакво значајни се програмските, автопоетичките и полемичките текстови преку кои оваа поетика добива јавно лице. Почетокот може да се поврзе со 1980 година и со текстот „На чекорот на говорот“, каде преку поимот на Барт за „литературата на исцрпеноста“ се најавува нов порив, иако самиот текст е насочен пред сè кон поезијата (Коцевски, 1989: 25). Посебно место имаат дневничките записи на Александар Прокопиев „Анти-упатства за лична употреба“, кои почнуваат да излегуваат во 1981 година, а во 1983 се препечатени во книгата *Младиот мајстор на играта*. Во тие фрагментарни, самоиронични и антидекларативни записи се распознава поетичка самосвест што се артикулира низ белешки, автопоетички фрагменти, правила и анти-правила - облици што преземаат дел од местото кое во претходните книжевни формации му припаѓало на манифестот (Шелева, 1996: 11). Во 1986 година Александар Прокопиев и Христо Петревски го објавуваат текстот „Без поза за новата проза“, со кој „новата проза“ добива појасен облик како препознатлив поетички проект. Полемиката од 1985–86, водена во „Око“, „Нова Македонија“, „Разгледи“ и „Млад борец“, покажува дека постмодернистичката поетика кај нас се оформува во конфликтно поле, каде се испитуваат критериумите на вреднување и се менуваат начините на кои новата проза се чита.

Институционалната рамка ја поставуваат првите монографии и антологии. *Поетика на постмодернизмот* од Данило Коцевски (1989) го втемелува поимот во домашната

теорија. Во 1990 година излегува *Антологија на македонскиот постмодернистички краток расказ*, во уредништво на Саво Цветановски, двојазично издание што го воспоставува репертоарот на автори и текстови како препознатлив корпус. Преминот од поединечни текстови кон антологија означува дека сцената почнува да се разбира како историска целина и дека постмодернизмот станува стил на пишување, но и критички објект.

Во оваа мрежа Прокопиев зазема едно од клучните места. Тој ѝ припаѓа и на групната и на интермедијалната културна средина, а во сопствената проза упорно ги разработува жанровската игра, интертекстуалната преработка и пишувањето свесно за сопствената посредуваност. Неговиот однос кон фолклорот е особено важен за ова истражување. Фолклорниот материјал кај Прокопиев не мирува како наследство што треба да се зачува во недопрена форма; тој влегува во нов текст како подвижна граѓа, се повикува, се преработува, се иронизира и се внесува во поинакви смисловни распореди. Таа поставеност го отвора преминот кон следното потпоглавје, во кое творештвото на Прокопиев ќе се разгледа како постмодерна трансформација на сказновниот и фолклорниот образец.

4.4 Постмодернизмот во творештвото на Александар Прокопиев

Во поетиката на Александар Прокопиев постмодернистичките постапки не се јавуваат како надворешна стилска ознака, туку како начин на преработка на текстот, традицијата и жанрот. Неговата проза се движи низ плуралност, жанровско мешање, фрагментарност и постојано преиспитување на границата меѓу реалното и фантастичното. Таквата поставеност се вклучува во поширокиот тек на македонскиот постмодернистички расказ, за кој Саво Цветановски забележува дека „стана фантастичен и гротескен преку својот напад врз реалното и историското, нудејќи нова хуманост и нова свесност преку експлоатацијата на дувлото меѓу реалното и фантастичното, меѓу рационалното и ирационалното“ (Цветановски, 1990: 28). Кај Прокопиев фолклорното наследство, митските матрици, популарната култура и современите медиуми влегуваат во ист поетички простор и се прераспоредуваат во нови односи.

Александар Прокопиев е меѓу најрепрезентативните автори во тој поетички тек. Неговото место во новиот македонски расказ произлегува од тематските и стилските својства на прозата, но и од неговото активно учество во оформувањето на поетичката

самосвест на „новата проза“. Текстот „Без поза за новата проза“ може да се чита и како генерациски исказ и како документ за книжевниот амбиент во кој се движи неговото творештво. Таму новата проза се опишува преку кратки, декларативни и самоиронични формули: „Ние сме алтернативци!“, „Вршиме разградба, но не сме рушители!“, „она што го создаваме е хибрид!“, „Литературата мора да се напојува со фотографијата, филмот, стрипот, рок-музиката, телевизијата...!“, „Фантазијата ја преобразуваме во реалност!“, „Ниедна форма не се закостенува засекогаш!“, „Бараме читатели - соучесници!“ и „Живееме на прескок! Доживуваме во фрагменти!“ (Прокопиев, Петрески, 1986: 337–339). Овие формули ги именуваат главните постапки што ќе станат препознатливи и во прозата на Прокопиев: играта, хибридноста, интермедијалноста, отворената структура, иронијата и фрагментарноста.

Јасна Котеска забележува дека кај Прокопиев „дисконтинуитетот претставува ефикасна техника со која се заменува класичното раскажување“, а расказите од збирката *...или...* содржат реченици „кои се дисконтинуирани, меѓу нив нема логичко мотивациски ред, има само монтажа на бизарно спротивставени фрагменти“ (Котеска, 1999: 279). Оваа забелешка погодува важна црта на неговата проза: постмодернистичката поетика кај Прокопиев е впишана во самата организација на раскажувањето. Смислата се создава преку прекини, пресекувања, монтажно спојување на фрагменти и вкрстување на различни кодови и рамништа на искуството. Во таков распоред, интертекстуалните одзиви, приватното и колективното, фолклорниот образец и современиот културен код, реалното и чудесното влегуваат во ист текстуален склоп. Токму оваа монтажна и хибридна структура ќе биде важна за читањето на расказите во кои Прокопиев го преработува сказновниот материјал.

4.4.1 „Се сеќаваш ли на Колин Костело“

Расказот започнува со парафразиран и препеан текст од Ленон–Макартни. Таа музичка рамка уште на почеток го отвора текстот кон друг глас, друг културен код и веќе посредувано сеќавање, потврдувајќи ја формулацијата на Кристева дека „секој текст претставува апсорпција и трансформација на некој друг текст“ (Kristeva, 1980: 66). Котеска го чита расказот низ хипертекстуалноста и забележува дека Колин Костело припаѓа „на поп-

културата (обожувачката на музиката на Битлсите од 60-тите години... која извршија самоубиство по убиството на Џон Ленон)“ (Котеска, 2002: 190). Во таков распоред, Колин Костело се појавува како културен знак преку кој текстот ја отвора сопствената меморија.

Расказот е организиран во четири сегменти, поделба што има јасна композициона функција. Наместо линеарно водење на дејството, Прокопиев гради монтажен склоп од сцени, сеќавања, дијалози, урбани слики и културни сигнали. Нарацијата се движи според асоцијативен ритам и емотивни пресечни точки, а не според класична причинско-последична низа. Смислата не се заокружува преку фабуларна цврстина; таа се собира во одѕивите меѓу одделните сегменти.

Во првиот сегмент таа поетика се обликува преку низа предмети и ситни знаци поставени еден до друг без обемно објаснување: автомобилот „дијана“ од 1969 година, катанецот, прекинувачот од ноќна ламба, гимназиското сеќавање, песната на мелодијата „Let It Be“, латинскиот школски хумор и телесната материјалност на „овча маст“. Од таа низа се создава густ колаж од младост, поп-музика и локален урбан живот, во кој глобалниот културен мит и домашната секојдневна импровизација влегуваат во ист регистар. Битлсите овде не се јавуваат како недопирлива икона, туку како материјал што младинската култура го препева, го присвојува и го спушта во гимназиската атмосфера. Културниот симбол опстојува преку нова употреба: се повторува, се изместува и се враќа во живо, локално искуство. Расказот се движи низ повеќе јазици и културни слоеви — рок-лирика, урбан говор, генерациска меморија, интимна исповед, медиумски шум — и со тоа ја потврдува Бартовата мисла за текстот како место каде различни пишувања влегуваат во дијалог, пародија и судир (Barthes, 1977: 146).

Во вториот и третиот сегмент расказот се насочува кон урбаната егзистенција на генерацијата што веќе излегува од младоста. Прокопиев се задржува на ситни незадоволства и тивки стравови: стареењето, телесната линија, шефот, свечените костими, обѕирните насмевки. Се оформува свет на цивилизирана нервоза, на контролирани гестови и на зрелост што веќе ја чувствува сопствената истрошеност. Сцената со девојката од другата страна на улицата внесува еротска напнатост што веднаш се поткопува со реченицата „се работи за илузија“; погледот не се остварува, желбата останува прекината уште во мигот на појавување. И детската игра е изместена: повеќе не се шири низ улицата, се повлекува „по замрачените ходници на зградите“, па и просторот на детството станува стеснет, плашлив и

нервозен. Музиката на Џон Ленон и Јоко Оно не служи само како знак на генерациска носталгија. Таа ја носи заедничката меморија на една чувствителност, на некогашен хоризонт на доживување. Прашањето „Се сеќаваш на Колин Костело?“ затоа не бара фактографски одговор; во него е собрана потрагата по исчезнато чувство и по лик што не припаѓа на историјата на големите ѕвезди, туку на историјата на нивните анонимни обожаватели. Како што забележува Котеска, Колин Костело ја носи „историјата на една младост, која завршила“ (Котеска, 2002: 191). Во тој лик се згуснува загубата на младешкиот занес и на културниот свет што некогаш изгледал заеднички и траен.

Прокопиев не ја насочува приказната за Колин во сентиментален регистар. Нејзината судбина уште веднаш се губи во вревата на медиумското: „фељтони“, „нови, непознати детали“, изјави на претседатели, амблеми, приврзоци, постери, маички, хотелот „Дакота“, автограмот на убиецот. Личната трагедија тоне во мноштво знаци, а во тој распад на вниманието се препознава Бодријаровата мисла дека „информациите стануваат сè побројни, додека значењето станува сè пооскудно“ (Baudrillard, 1994: 79). Колин, исчезната меѓу безбројните приказни за Битлсите, е погодена и од љубовта кон идолот и од културниот апарат што секоја смрт веднаш ја претвора во спектакл. Расказот се собира околу две меланхолии што постојано се пресретнуваат: меланхолијата на генерацијата која ги памети Битлсите како жив настан и меланхолијата на сознанието дека и најинтимната тага брзо се растура во готови знаци, слики и приказни. Колин Костело затоа останува истовремено девојка, културен знак и име низ кое една генерација ја препознава сопствената загуба.

Завршницата доаѓа тивко и без нагласена патетика. По целиот метеж од информации и слики, на крај остануваат гасењето на телевизорите, гасењето на светлата во прозорците и „Гондолата со момчето“ што ќе отпатува „длабоко, во летната ноќ со ѕвезди“. Ништо не е разрешено, а сепак останува чувство на згаснување: завршува еден ден, бледнее една илузија, се повлекува една младост, а со неа и еден културен хоризонт. Токму во таквиот завршеток се собира постмодернистичката поставеност на расказот. Личното сеќавање никогаш не стои одвоено од туѓите слики и гласови; тагата, музиката, медиумите, носталгијата и културната меморија влегуваат во ист внатрешен простор. Чувството е вистинско, но до нас доаѓа низ веќе постоечки форми — низ песни, приказни и слики што однапред го допираат и го обликуваат.

4.4.2 „Љубовта на Ана“

Во „Љубовта на Ана“ љубовната приказна не добива стабилна психолошка линија. Таа се распаѓа на монтажно поврзани сцени, еротски и трауматски слики, културни референци, писма, имагинарни проекции и автопоетички интервенции. Љубовта се појавува како нестабилен спој од тело, историја, желба, јазик и фантазија. Ана е поставена во двојна улога: како сензуално и еротизирано тело и како фигура фатена во историската катастрофа на скопскиот земјотрес. Судирот меѓу интимното и колективното, меѓу телесното и урнатините, го отвора расказот кон повеќе дискурси што се вкрстуваат, се преклопуваат и меѓусебно ја нарушуваат стабилноста на приказната.

Патриша Во ја определува метафикцијата како „фикционално пишување што самосвесно и систематски го истакнува својот статус како уметнички конструкт“ (Waugh, 1984: 2). Таква самосвест се препознава и кај Прокопиев. Котеска забележува дека во „Љубовта на Ана“ се среќава „лик-раскажувач кој автореферира кон себе како кон писател“, а нараторот „тоа го прави на разни нивоа: од давање поетички и манифестни соопштенија“ (Котеска, 2002: 172). Расказот постојано нè враќа кон сопствената изграденост, кон фактот дека искуството е веќе фатено во форма, јазик и редактура. Котеска тоа го илустрира преку примерот: „Ги поправа буквите. Кога би била посмела во пишувањето!“ Љубовта затоа се чита и како еротска тема и како прашање за можноста искуството да се искаже: што може телото, а што може писмото. Во тој јаз може да се препознае формулацијата на Хелен Сиксу[22] дека жените треба да пишуваат „низ своите тела“ (Cixous, 1976: 880). Кај Ана тоа е истовремено нужно и тешко остварливо: телото е преплавено од искуство, а пишувањето заостанува зад него, се плаши, се воздржува и се прочистува.

Расказот е силно обележан и со историскиот ужас на земјотресот, но Прокопиев не го внесува како документарен факт. Земјотресот се појавува како веќе раскажана, фотографирана и митологизирана катастрофа. „Танјуговата фотографија“, верзиите за лицето, сведоштвата што кружат, групите пред шаторите — сето тоа покажува дека

[22] Во „The Laugh of the Medusa“, Сиксу ја формулира идејата за *écriture féminine* како вид пишување што произлегува од телесноста, желбата и афективното искуство, наспроти логиката на доминантниот, рационализиран и фалоцентрично организиран дискурс. Затоа нејзиниот повик жените да пишуваат „низ своите тела“ треба да се разбере како теориски и поетички отпор кон јазичните форми што историски го маргинализирале женскиот субјективитет.

трагедијата влегува во текстот како настан што веќе циркулира низ слики, гласини и колективна фантазија. Хачион постмодерната проза ја поврзува со „самосвест за историјата и фикцијата како облици на човечка конструкција“ (Hutcheon, 1988: 5). „Љубовта на Ана“ не го поништува историското; го покажува како посредувано, прераскажано и наративно обликувано.

Во истиот распоред треба да се читаат и книжевните имиња што ја опкружуваат Ана. Котеска забележува дека Прокопиев „во двата раскази ‘Љубовта на Ана’ и ‘Енигмата окапи’ користи бројни, … но поспоредни и послабо функционални хипертексти“, чија функција е „или да ја потврдат нарацијата или да укажат на некоја особина на ликот-наратор“ (Котеска, 2002: 189): „Цветаева, Бовоар, Парун, Есенин, Миљковиќ...“ Овие имиња ја профилираат Ана како фигура што се гради низ туѓи текстови, поетики и модели за љубовта и пишувањето. Кога расказот вели дека ги читала „да не пишува женски“, се отвора еден од неговите најважни парадокси: идентитетот не му претходи на јазикот, се обликува во судир со него. Женското писмо во оваа перспектива станува простор на самоконтрола, мимикрија и отпор.

Важен е и онтолошкиот слој на расказот, во смисла на тезата на Мекхејл дека „доминантата на постмодернистичката фикција е онтолошка“ (McHale, 1987: 10). Прашањето не е само што се случува, туку во кој свет се случува, која Ана ја гледаме и од која рамка. Делот со „трите Ани“ е еден од клучните моменти: матурантката, гејшата и „една од жените“ не се развојни фази на ист лик, туку сценски проекции, маски и можни верзии. Идентитетот не се појавува како суштина, туку како театар на улоги. Уште поизразен е мигот што го издвојува Котеска: „Не. Ние сме во книгата со бели корици, и младата жена по име Ана. Значи, и јас сум измислена! Зарем јас, измислена!“ Ликот станува свесен за сопствениот фикционален статус, па границата меѓу животот, текстот и авторската имагинација веќе не може да остане стабилна.

Љубовниот однос постојано се прелева во фантазма, садомазохистичка сцена, воајеристичка слика, митска слика на животното, сон и фигура на жена што истовремено припаѓа на животот и на смртта. Ана постои во неколку облици: како конкретно тело, културна слика, текстуална фигура и призрак. Писмото „Почитуван Александар“ го носи последниот пресврт, бидејќи Ана му се обраќа и на љубовникот и на авторот-наратор. Така границата меѓу љубовната комуникација и книжевната конструкција повторно се

разнишува. Љубовта не се затвора во живеаното искуство; продолжува да постои во текстот, во туѓото читање, во легендата, во „Предсмртната љубовна песна“, во уште еден интертекст што ја одложува конечноста.

4.4.3 „Енигмата окапи“

„Енигмата окапи“ се отвора како љубовно писмо, интелектуална игра, краток есеистички осврт кон чудесното, колаж од енциклопедиски и културни референци, патописна скица и автопоетички коментар. Раскажувањето уште од почеток се движи во повеќе насоки. Во средиштето стои окапито, загаточно животно околу кое се појавуваат Хермес и Меркуција, фигури на преминот и посредувањето, Виткаци како културен двојник на чудесноста и маргиналноста, а и самиот наратор, кој постојано преминува од енциклопедиски податок кон љубовно обраќање, од Африка кон Полска, од факт кон имагинација.

Почетниот цитат од Брем не е случајна ерудитска референца, ниту обичен вовед во темата за животното. Со него расказот уште на првата страница го поставува чудесното во необична рамка: во просторот на описот, класификацијата и научното знаење. Иако станува збор за реално животно, окапито опстојува на границата меѓу зоологијата и сказновното. Со реченицата „за нас, окапито е чудо, слично на еднорогот“ чудесноста се врзува со реткоста, оддалеченоста и тешката достапност. Традиционалното сказновно чудо е пренесено во поинаква поетичка средина: во имагинарното влегува суштество од стварниот свет што, поради својата другост, постојано им се измолкнува на готовите категории. Окапито така ја надраснува зоолошката определба и станува шифра на самиот текст: присутно, а тешко задржливо во едно значење.

Котеска го препознава метатекстуалниот импулс во расказот, забележувајќи дека нараторот на Прокопиев „тоа го прави на разни нивоа: од давање поетички и манифестни соопштенија (‘Љубовта на Ана’ од 1992), преку најдиректно коментирање на фикциската приказна која ја создава (‘Енигмата окапи’ од 1997)“ (Котеска, 2002: 172). Приказната овде не се изнесува наивно и непроблематизирано; таа постојано се враќа кон сопственото настанување. Писмата ја носат љубовната содржина, но истовремено го отвораат и самиот чин на пишување. Текстот раскажува и покажува како се составува.

Фуко забележува дека книгата „никогаш нема јасно исцртани граници: зад насловот, првите редови и последната точка, зад нејзината внатрешна конфигурација и автономна форма, таа е вплеткана во систем од упатувања кон други книги, други текстови, други реченици: таа е јазол во една мрежа“ (Foucault, 1972: 23). „Енигмата окапи“ се обликува токму како таква мрежа: Брем, Башлар, Виткаци, Пруст, Вирџинија Вулф, енциклопедии, лексикони, документарци, фотографии. Таа мрежа не е внесена за да покаже ерудиција; таа станува дел од самото раскажување. Нараторот не ја прикрива пред адресатот, туку од неа создава особен облик на блискост. Затоа текстот останува истовремено есеистички и интимен, учен и разигран, фактографски и еротски. Кај Бахтин, говорењето секогаш се одвива „во определени говорни жанри“, а „сите наши искази имаат определени и релативно стабилни типични форми“ (Bakhtin, 1986: 78). Во расказот на Прокопиев тие форми не стојат во одвоени пределi: приватното писмо преминува во есеј, есејот се отвора кон патопис, а низ сето тоа опстојува љубовното обраќање.

Интерлингвалните цитати кај Прокопиев имаат важна стилска и семантичка улога, бидејќи го внесуваат расказот во повеќејазичен и интеркултурен тек. Во „Енигмата окапи“ англискиот, латинскиот, францускиот, полскиот, локалниот и интимниот регистар се допираат и се прелеваат еден во друг. Текстот добива облик на повеќеслојна културна карта, во која окапито, Виткаци и љубовното обраќање не припаѓаат на еден затворен свет. Нивните значења се создаваат преку премини: од еден јазик во друг, од еден код во друг, од еден културен хоризонт во друг.

Кај Прокопиев, Виткаци се појавува како „случај“ во кој се вкрстуваат детето и родителот, играта и ужасот, портретот и деформацијата, генијалноста и маргиналноста. Нараторот не го држи на дистанца како предмет на класично есеистичко толкување; го внесува во сопствениот внатрешен круг на препознавања. Така Виткаци станува огледало на окапито, а и двете фигури се обликуваат како знаци на егзил, изместеност и културна отсутност. Расказот напредува низ асоцијативни врски меѓу окапито, Виткаци, љубовното писмо, родителот, сензуалноста и морето. Неговата носечка енергија не произлегува од настанот, туку од начинот на кој тие далечни елементи се вкрстуваат во свеста на нараторот.

Во завршницата, со реченицата „оној што умее да раскажува, умее да молчи“, се згуснува една од носечките мисли на оваа поетика. Раскажувањето овде не тежнее кон конечно исцрпување на темата; се движи низ отворања, прекини и повторни приближувања.

Писмата продолжуваат, се прекинуваат, повторно почнуваат, а текстот одбива да се затвори во една завршена форма. Тој продолжува како тек на преписка и одложено обраќање. Во „Енигмата окапи“ постмодернизмот не се исцрпува во цитатноста. Цитатите, енциклопедиските податоци, патописните слики и културните референци стануваат начин на приближување кон другото: кон животното, кон љубената, кон туѓата култура, кон сопствената потреба да се раскажува и да се молчи.

4.4.4 „Минотаврот чека“

Расказот „Минотаврот чека“ покажува како Прокопиев го внесува античкиот мит во современа урбана ситуација. Текстот го презема препознатливиот образец — лавиринтот, Аријадна, конецот, мечот, Минотаврот, судбоносниот испит — и го префрла во свет на воз, излози, плоштади, сокачиња и реклами. Почетокот е намерно баналeн: банана во воз, патничка од купе, прашање за продавница за јужно овошје. Токму низ таа секојдневна случајност се отвора патот кон митот. Митската матрица не се појавува како возвишен и далечен слој; таа се вовлекува во процепите на градскиот живот, во неговите случајности и во неговата скриена драматургија. Еко забележува дека „постмодерниот одговор на модерното се состои во тоа да се признае дека минатото не може навистина да се уништи; затоа тоа мора повторно да се посети, но со иронија, а не наивно“ (Eco, 1985: 67). Кај Прокопиев митот за Тезеј и Минотаврот се враќа во таква преработена форма: сместен во ноќниот град, меѓу излози и тесни премини, тој продолжува да дејствува како длабинска структура на урбаното искуство.

Расказот е обликуван како движење од баналното кон архетипското. Егзотиката на јужното овошје станува повод за излегување од возот и за влегување во градот-лавиринт. Патот кон митот започнува со ситна желба, со потрошувачки импулс, со нешто секојдневно и навидум безначајно. Главната улица, излозите, плоштадот и сокачињата постепено создаваат чувство на кружно движење и нарушена ориентација. Ликот оди, а не пристигнува; прашува, а одговорот постојано му се измолкнува; се движи, а сè подлабоко навлегува во простор што наликува на проба, искушение и иницијација. Митската шема почнува да се насетува рано, па расказот се чита на две рамништа: како урбано талкање и како влегување во стар образец на испитување.

Женската фигура ја носи една од главните преобразби на митот. Текстот ја распоредува во неколку облици: жената од купето, продавачката со „живи очи“, старицата со глас на осумнаесетгодишно девојче, жената што му ги дава мечот и клопчето конец. Сите тие појави упатуваат кон Аријадна, но таа повеќе не е далечна митска помошничка; преведена е во локален, секојдневен и еротски регистар. Во неа водството, искушението и привлечноста стојат во ист јазол. Кога на прашањето за своето име одговара „Не. Се викам Ана Несторова“, митот добива домашна и човечки приближена обвивка. Со тоа не ја губи силата, туку го менува начинот на појавување. Без врската со античкиот образец, расказот би останал урбана фантастична приказна за премин и искушение; преку неа, конецот, мечот, лавиринтот, биковската глава и женскиот водич добиваат двојна функција, врзани и за градската стварност и за митската матрица под неа.

На истиот начин се обликува и внатрешната преобразба на ликот. Патникот од почетокот, случајно извлечен од возот и од секојдневниот ред, на крајот се појавува како фигура што минала низ испит. Гестот со кој „ја отфрли вратоврската, го ослободи горното копче од кошулата и се упати таму каде што исчезнуваше стравот“ ја собира промената во едноставен симболички чин. Вратоврската и закопчаната кошула го означуваат претходниот ред: цивилизирано, дисциплинирано и прилагодено тело. Нивното отфрлање не е само ослободување од облека, туку напуштање на една покорна форма на себеси. Пред ликот се отвора простор во кој стравот попушта, а дејството конечно станува можно.

Иако Минотаврот стои во самиот наслов, текстот никогаш не го прикажува до крај. Неговото присуство се составува постепено, низ фрагменти: „атлетската силуета со биковска глава“, копитото, роговите, лигата, трагата на јарост. Таа одложена појава е важна за начинот на кој расказот го гради стравот. Чудовиштето не настапува како јасно оцртан надворешен противник; тоа полека излегува од потиснатото подрачје на цивилизираната реалност. Минотаврот го собира сето она што градот и секојдневниот поредок настојуваат да го задржат под површината: телесното, животинското, насилното, непризнаеното. Затоа последниот потег на ликот нема значење на бегство. Тој се движи кон самото јадро на опасноста, кон местото каде што стравот конечно добива облик.

4.4.5 „Блуз за милиот ислужен светец или варијација на тема - теоријата на релативитетот во просветлените животописи“

Овој расказ спаѓа меѓу најразиграните и најпрецизно изведени прозни текстови на Прокопиев. Постмодернистичката поетика овде станува и постапка и тема на самиот текст. Веќе насловот отвора судир на кодови: „блуз“, „светец“, „варијација“, „теоријата на релативитетот“ и „просветлени животописи“ се наредени во иста синтагматска низа, па уште од почеток е јасно дека расказот ќе се движи низ повеќе жанровски регистри. Светото се вкрстува со профаното, хагиографското со музичкото, теологијата со сценската игра, а животописот со варијацијата. Прокопиев не гради современо житие за св. Јован. Тој го зема светителскиот модел и го префрла од иконографска сериозност во сценски, ироничен и телесен простор, како „повторување со критичка дистанца“, во смисла на она што Хачион го определува како пародија (Hutcheon, 1985: 6). Наместо линеарно житие, структурата нуди сценски поделби: „Почеток“, „...или можеби вака“, „Запознавање“, „Натамошно запознавање“, „Допир“, „Кулминација“, „Епилог“, па повторно „...или можеби вака“. Таа поделба ја претставува приказната како низа можности, проби и сценски преместувања.

Хачион метафикцијата ја определува како „фикција за фикцијата, односно фикција што во себе вклучува коментар за сопствениот наративен и/или јазичен идентитет“ (Hutcheon, 1980: 1). Во овој расказ метафикционалноста се препознава во самиот начин на составување. Приказната за св. Јован пред читателот се одвива заедно со постапката на нејзиното сценско обликување: ликот се внесува, се разместува, се прекинува, повторно се враќа и се варира. Маските, светлината, музичките ознаки, влегувањата и исчезнувањата на ликовите, хорот, гласот на Господ зад белините и јажето по кое се качува Петре Лулупешку ја доближуваат прозата до драмска пародија. Во таков распоред и идентитетот ја губи цврстината на еднаш зададена суштина. Св. Јован се движи низ повеќе улоги и облици: талкач, љубовник, жртва, повратник, изведувач. Ликот се обликува како низа преобразби, далеку од мирната иконографска фигура.

Христијанскиот лик во овој расказ е внесен во посложена постапка од проста профанација. Прокопиев го зема светителскиот модел во миг кога неговата традиционална сериозност веќе покажува знаци на „исluженост“, а сепак сè уште има сила да произведе сцена, улога и искушение. Во таа двојност се препознава она што Хачион го именува како

„критичко навраќање, ироничен дијалог со минатото и на уметноста и на општеството“ (Hutcheon, 1988: 4). Св. Јован влегува во расказот со препознатливи траги од житијниот образец, но тие траги се прераспоредени во сценски свет каде блузот, јаболките, еротиката, театарот и хорот ја преземаат драматургијата на старото светителско искушение.

Св. Јован во расказот е обликуван низ силно нагласена телесност. Најнапред се појавува како убав и црномурест, со брада и „црвена линија на вратот“, потоа како љубовник во постела, потоа како заклан, а на крајот повторно во рајот, со „две црвени линии“ на вратот. Светоста овде минува низ телото; токму телото ја носи нејзината драматургија. Бахтиновата забелешка дека „материјално-телесниот долен план на гротескната слика има длабоко позитивен карактер“ (Bakhtin, 1984: 62) добро го осветлува овој слој на расказот. Јаболките, чаршавот, креветот, крвта, месарскиот нож, вратот и сексот влегуваат во просторот на светото и однатре го менуваат неговиот традиционален облик. Светителскиот лик ја живее својата судбина низ рана, желба, допир и смрт. Овој телесен план најсилно се концентрира во сцената со Петре Лулупешку, карневалски и гротескен лик во кого смешното, вулгарното и смртоносното се собрани во иста фигура. Качувањето со јаже до петтиот кат, поплаките за професијата, сентенциите за животот, ножот, шамивчето и мајчините совети го обликуваат како пародиски џелат, зад кого се назира и потемната вистина на расказот: „денес сите титули се обезвреднети“.

Во епилогот, Господ се слуша како топол баритон зад светлата завеса, а рајот, со сценската белина, едноличните ангели, хорот и св. Јован, кому му се враќаат белата облека и насмеаната маска, се обликува како внимателно наместена театарска сцена. Тој повеќе наликува на простор на изведба отколку на возвишена теолошка вечност. Реченицата „Всушност, ништо и не беше, зарем не?“ ја намалува драмската патетика и ја открива една од главните постапки на расказот: секој возвишен призор може веднаш да биде преформулиран, прераспределен и одигран одново во друг клуч.

Завршниот пресврт со второто „...или можеби вака“ уште појасно ја отвора варијантноста на текстот. Рајот веќе не е бел и стерилен простор на маскирани фигури. Станува жива и разиграна сцена во која св. Јован носи црвен грамофон и пушта блуз, ангелите ги симнуваат маските, а рококо ангелчиња внесуваат кошара со румени јаболки. Светото се префрла од канонска возвишеност кон музика, игра, сетилност и сценска присутност. Блузот и јаболките добиваат место на нови симболи на радост и обновување, па

расказот завршува со отворена, разиграна слика во која светоста продолжува да постои во преобразен облик: како ритам, како игра и како телесно присуство.

Анализата на овие раскази покажува дека постмодернизмот кај Прокопиев не е површинска стилска ознака, туку начин на внатрешна организација на текстот. Неговиот наративен свет се обликува во постојан допир меѓу реалното и имагинарното, интимното искуство и културно кодифицираните форми, телото и текстот, митското наследство и современиот сензибилитет. Прозата на Прокопиев постојано активира, преместува и преобразува туѓи културни модели; поради тоа посебна тежина добива прашањето какво место во таа мрежа зазема фолклорот, кој кај него е и творечки материјал и предмет на критичко промислување. Хибридноста, играта со чудесното, пренесувањето на митот во современ контекст, отворената жанровска структура, табуто и иницијациските обрасци покажуваат дека неговиот постмодернизам длабоко навлегува во фолклорната имагинација и таму наоѓа едно од своите најплодни упоришта.

4.5 Фантастичното како структурен систем: Прокопиев и фолклорот

Кај Прокопиев фолклорот не останува на рамништето на мотивот, алузијата или препознатливиот сказновен знак. Тој учествува во внатрешната организација на раскажувањето: во обликувањето на ликовите, искушенијата, преобразбите, забраните и начинот на кој текстот ја распоредува смислата. Затоа фолклорот кај него треба да се следи како активна подлога на прозното писмо — во сказновните обрасци, ритуалните остатоци, чудесното и постојаното отворање на текстот кон архаични, но обновени облици на значење.

4.5.1 „Чудесниот мед“

„Чудесниот мед“ на прв поглед остава впечаток на анегдотска и комично интонирана случка: еден обичен човек, Алфред, среќава мечка што зборува, добива дар со чудесни својства и подоцна станува сведок на нарушување на едно јасно правило. Под таа привидна леснотија, сепак, лежи стабилен сказновен распоред. Во неговото јадро стои стар и лесно препознатлив образец: човек му помага на суштество од друг ред, за возврат добива чудесен предмет, а понатамошниот тек на случувањата зависи од начинот на кој тој дар ќе биде

употребен или злоупотребен. Расказот се потпира врз функции што сказната ги одржува низ различни варијанти. Мечката ја зазема положбата на чудесен помошник и дарител, Алфред е примачот на дарот, а Перо ја носи улогата на прекршувач. Комичниот тон и современиот амбиент не ја разградуваат оваа структура; ја пренесуваат во поинаква прозна средина, каде сказновниот образец и понатаму го одредува внатрешниот распоред на текстот.

Чудесното влегува во текстот без драматична подготовка. Мечката се појавува во секојдневен амбиент, при обично собирање гранки во шумата, а разговорот со неа раскажувачот го прифаќа постепено, како дел од новонастанатата ситуација. Лити, како што беше напоменато претходно, вели дека сказната се одвива „и никаде и секаде... и никогаш и секогаш“, во простор и време во кои чудесното се восприема како природен дел од светот. Во „Чудесниот мед“, Берово, шумата, викендичката и снегот се конкретни и препознатливи. Но штом мечката ќе проговори, тој амбиент почнува да функционира како сказновидна сцена: местото е истовремено македонска планинска реалност и простор на чудесното.

Самиот мед е обликуван како необичен волшебен предмет. На местото на мечот, прстенот или волшебното перо, Прокопиев поставува тегла темен и густ мед - предмет од домашниот свет, близок до телото и до секојдневната употреба, а поради тоа и опасно подложен на злоупотреба. Дарот не се носи на себе и не се чува на растојание; се внесува во телото. Неговото дејство е внатрешно, постепено и непосредно врзано за мерката. Бетелхајм забележува дека „иако овие приказни се нереални, тие не се невистинити“ (Bettelheim, 1976: 73). Средбата со мечката и чудесниот мед припаѓа на светот на невозможните настани, а сепак ја отвора прецизно границата меѓу дарот и алчноста, меѓу помошта и присвојувањето. Алфред ја знае заповедта: „само по една лажичка навечер“. Во таа кратка формула е содржано правилото што ја одржува рамнотежата меѓу човекот и чудесното. Перо ја урива мерата, а со тоа ја менува и природата на дарот. Последицата не доаѓа како далечна морална казна; се впишува врз самото тело. Перо почнува да се „мечкосува“, и таа видлива телесна преобразба му дава сила на расказот. Ненаситноста се покажува како постепено лизгање кон sверското.

4.5.2 „Речната пастрмка“ („Нови антиупатства за лична употреба“, 108)

Во „Речната пастрмка“ Прокопиев посегнува по еден од најпрепознатливите сказновни обрасци: средбата со чудесно суштество што може да ја преобрати човековата судбина. Тој образец е пренесен во урбана и иронично снижена средина. Наместо рибар, пред нас стои контрабасист од скопската Филхармонија; наместо бајковно богатство, клуч од стан во Карпош III, кредит и едносо бен стан; наместо возвишена чудесност, пастрмка со момински глас. Розмари Џексон забележува дека „фантастиката не се занимава со измислување некаков друг, нечовечки свет; таа не е трансцендентална. Таа се занимава со превртување на елементите на овој свет, со нивно рекомбинирање во нови односи, за да произведе нешто чудно, непознато и привидно ‘ново’, апсолутно ‘друго’ и различно“ (Jackson, 1981: 51). По таа линија се движи и расказот на Прокопиев: реката, клучот, станот, музичарот, љубовта и имотниот лист остануваат делови од препознатлива стварност, а нивното ново поврзување произведува сказновидна и иронична ситуација.

Почетниот распоред на функциите е прегледен. Контрабасистот го губи клучот, од реката проговорува пастрмка, таа го нашла изгубениот предмет, а за возврат бара исполнување на три желби. Во овој склоп лесно се распознаваат стабилните сказновни елементи што Проп ги следи низ различни варијанти: загубен предмет, чудесен помошник, задача, искушение, преобразба. Прокопиев ја задржува морфолошката јасност, но ја пренасочува со ирониј а. Пастрмката не носи благородна и еднонасочна чудесност, како златната рипка од традиционалниот модел. Таа кокетира, заведува, преговара и поставува услови. Така желбата веќе не е распоредена само околу човекот што бара дар; и чудесното суштество добива своја волја, свој интерес и своја еротска моќ.

Преобразбата на контрабасистот во сом го отвора најсилниот слој на расказот. Подводната егзистенција носи сензуалност, привремено ослободување и речиси утописка исполнетост: подводниот дворец, љубовната врска со пастрмката, заборавањето на градот, станот и кредитот создаваат впечаток дека човекот конечно излегол од мрежата на секојдневните грижи. Сказновниот модел ја допира фантазијата за бегство од социјалната пресметка, од урбаната теснотија и од економската принуда. Но расказот не останува во таа утопија. Современиот свет повторно се наметнува со своите интереси, обврски и форми на сопственост, па чудесното добива остар сатиричен раб. Сказната повеќе не отвора чист

простор на исполнување; таа покажува колку длабоко современиот субјект е врзан за станот, клучот, кредитот и правниот поредок.

Имотниот лист е едно од најострите иронични места во расказот. Во мигот кога пастрмката, обликувана како љубовна и чудесна појава, бара да го види тој документ, подводниот сказновен свет одеднаш се отвора кон јазикот на сопственоста, интересот и пресметката. Во таа ситна, но пресудна промена, Прокопиев покажува колку брзо чудесното може да биде повлечено во кругот на материјалните односи. Забелешката на Џексон дека „фантастичното ги следи неискажаните и невидливите слоеви на културата: она што било замолчено, направено невидливо, покриено и претворено во ‘отсутно’“ (Jackson, 1981: 4) овде добива конкретна форма. Имотниот лист го извлекува на површина скриениот слој зад љубовната и сказновна сцена: пазарот, сопственоста и брачната сметка.

Контрабасистот на крајот се враќа на брегот повторно како човек, но тој повраток не носи сказновна награда, ниту јасно морално созревање. Во него останува внатрешна поделеност меѓу доживеаната фантазија и секојдневието што продолжува со своите обврски, имотни односи и практични грижи. Чудесното било вистински доживеано, но не успеало трајно да го поништи поредокот на стварноста. Затоа завршницата добива горчлив и модерен тон: сказновниот премин се случил, преобразбата била реална во рамките на текстот, а човекот сепак се враќа во светот на клучевите, становите и долговите.

4.5.3 Антиупатство 18

„Антиупатство 18“ го внесува фолклорниот и магискиот слој преку играта. Овде не станува збор за јасно оформен сказновен настан, како во „Чудесниот мед“ или „Речната пастрмка“, туку за фрагмент во кој играта се појавува како магичен, еротски и ризичен чин. Текстот се движи околу двосмислено обликуваните фигури на играчите и околу современиот изведувач, кој ја поседува техниката, а останува без опседнатоста што некогаш ја носела играта. Гадамер забележува дека „начинот на постоење на играта не му дозволува на играчот да се однесува кон играта како кон предмет“ (Gadamer, 1989: 102–103). Во таа смисла, некогашниот играч не ја набљудува играта однадвор и не ја контролира како готова форма; тој влегува во неа целосно, до степен на самозаборав. Современиот изведувач,

напротив, останува обележан од брзината, темпото и изведувачката самосвест: ја владее формата, но не стигнува до занесот.

Клучната реченица „тука копирањето не е дозволено“ го собира главниот напон на фрагментот. Односот кон традицијата не може да се сведе на повторување на надворешниот облик. Она што некогаш ја правело играта жива не лежи во фигурата, чекорот или позата сами по себе, туку во силата што ги придвижувала. Затоа повикувањето на рогатото божество функционира како име за темната, опасна и плодна енергија што играчот мора да ја разбуди во себе за играта навистина да се случи. Прокопиев тука го формулира и сопственото разбирање на традицијата. Старата форма не оживува преку имитација или прецизно повторување на наследениот образец. Потребно е внатрешно преобразување: влегување во ризикот, опседнатоста и изложеноста што некогаш ја носеле тие форми. Затоа овој фрагмент е важен за читањето на неговиот однос кон фолклорот. Традицијата има вредност кога повторно станува сила, а не кога останува мртва вештина.

4.5.4 „Антиупатство 21“

„Антиупатство 21“ е меѓу најавтопоетичките фрагменти во циклусот, затоа што прашањето за фантазијата овде е истовремено прашање за творештвото, за играта и за одбраната од светот. Фантазијата е замислена како плодотворен одговор на изгубената слобода, а фолклорното не влегува во текстот преку јасно издвоен чудесен мотив, преку животно, волшебен предмет или сказновна задача, туку преку самото разбирање на играта како бегство, камуфлажа и преобразба. Во таа насока е важна и Фројдовата забелешка дека „спротивното на играта не е она што е сериозно, туку она што е реално“ (Freud 1959, 143). „Играчот-бегалец“ пред студот и притисокот на стварноста се засолнува во простор каде потиснатото привремено добива облик на утеха, задоволство и внатрешна слобода.

Средиштето на фрагментот, сепак, постепено го зазема средбата меѓу стариот играч и Смртта. Нивниот круг, бовчите, српот и магичната играчка го пренесуваат текстот во рамнина каде играта повеќе не е само психолошки механизам, туку обредна и гранична состојба. Тука е полезно Тарнеровото разбирање на ритуалот како процес што не служи само за потврдување на веќе воспоставениот поредок, туку отвора можност за премин и преобразба (Turner 1969, 94–95). Оттаму судирот не треба да се чита како обична завршна

сцена, туку како миг на неизвесна преобразба. Исходот „не е познат, дури неважен“, бидејќи тежиштето не лежи во разрешницата, туку во самата средба и во напнатоста што ја создава нејзината неизбежност. Магичната играчка, поставена спроти српот, го задржува фолклорниот слој на текстот во најсгусната форма: чудесното не настапува со груба сила, туку преку игра, изместување и неочекуван пресврт. Во тоа се открива и подлабоката мисла на фрагментот. Традицијата не опстојува како украсно сеќавање на архаичното, туку како жива енергија на преобразбата, присутна и таму каде современиот субјект наизглед располага само со студ, страв и ограничување.

4.5.5 „Антиупатство 22“

„Антиупатство 22“ е меѓу најотворено рефлексивните фрагменти во целиот циклус. Прокопиев тука го зема сказновниот мотив на потерата и чудесната преобразба — чешелот што станува трње, солта што станува планина, врпците што стануваат змии, капката масло што станува езеро — и го чита како поетска слика, но и како облик на лично и етичко самоспознавање. Фрагментот покажува како сказновната матрица може да продолжи да живее во современата свест без да ја изгуби својата сила. Нејзината вредност не е само во препознатливоста на мотивите, туку во напнатата ситуација што ја носат со себе: гонителот е блиску, бегалецот е доведен до крајна точка, а чудото се појавува како последна можност што сè уште останува отворена.

Затоа „Антиупатство 22“ не треба да се чита само како краток есеј за сказната. Тоа е проверка на нејзината внатрешна дејственост во услови на реален, психички и историски притисок. Потерата добива поширок опсег: зборува за бегство, но и за отпор, за состојба во која човекот е притиснат до самиот раб, а сепак не останува без одговор. Бегалецот „ја исфрла последната и за себе неочекувана карта“, и во тој гест се содржи главниот пресврт на фрагментот. Излезот не доаѓа од надмоќ, туку од мигот кога сè изгледа веќе изгубено.

Чудесното кај Прокопиев затоа станува форма преку која текстот ја чува можноста светот да се замисли поинаку. Сказната не нуди наивна утеха; таа отвора внатрешен простор во кој, и под најсилен притисок, човекот сè уште може да замисли пресврт. Затоа реченицата дека „во безмилосната потера милоста сепак опстојува“ звучи како средишна формула на

целиот фрагмент. Милоста овде не е надворешно спасение, туку последна можност за преобразба, зачувана во самата структура на сказновното.

4.5.6 „Агресија на жолтите пци“

„Агресија на жолтите пци“ го пренесува мотивот на sверот и потерата во простор каде фолклорната матрица е длабоко засечена од историска траума, колективен страв и детска свест изложена на насилство. Почетокот личи на локална легенда: дедото чита весник, се раскажува за мистериозен убиец на добиток, за чудна sверка што растргала полициски кучиња. Но расказот брзо ја напушта рамката на анегдотската страшна приказна и влегува во потемен свет: масакрирани села, учителка растргната пред деца, семејни шепоти, атмосфера на опсада. Во таков распоред жолтите пци престануваат да бидат необични животни од народна фантазија. Тие стануваат згусната слика на заканата што заедницата ја живее и ја памети. Оваа поставеност може да се поврзе со забелешката на Коен дека „чудовиштето се раѓа токму на оваа метафорична крстосница, како отелотворување на еден определен културен миг“ (Cohen, 1996: 4). Жолтите пци ја носат таа двојна сила: во нив се собираат митското и историското, легендата и политичката стварност, архаичниот страв од sверот и модерното искуство на насилство што продира во секојдневието.

Во средиштето на расказот стои и сказновната матрица на преобразбата и двојникот. Вујкото, кој заминува на тајна задача, се враќа „подмладен“, еластичен, заразно весел. Токму во мигот на привидна блискост и семејна сигурност се отвора страшната асоцијација со „Црвенкапа“: „кога ќе го погледнам мојот мил вујко... ми паѓа на ум сказната за Црвенкапа“. Прокопиев не го именува вујкото како волк. Посилно дејствува тоа што сказновниот образец на препознавање се активира во блиското, домашното и роднински познатото. Чудовишното повеќе не стои надвор од куќата. Се враќа дома, насмеано, блиско, речиси нежно. Затоа „обрачот“ не се чита како приказна за совладување на чудовиштето, туку како приказна за неговото постепено влегување во човечкото и за тивкото, застрашувачко прифаќање на sверското како дел од заедницата.

4.5.7 „Невидливиот човек“

„Невидливиот човек“ е една од лирски најсведените и највознемирувачки прози на Прокопиев поврзани со фолклорната имагинација. Во нејзиното средиште стои љубовна врска со маж што не може да се види, но чие присуство е телесно, топло и болно реално. Тој „му припаѓа на племето на невидливите“, а „само смртта ги прави видливи“. Оваа формула ја отвора прозата кон архаичен свет на мит, предание и обред, во кој видливоста не е едноставна сетилна состојба, туку граница меѓу животот и смртта.

Лити ги разграничува сказната и преданието според односот кон чудесното: во сказната тоа останува психолошки блиско и прифатено, додека во преданието натприродното е заканувачки блиску, а сепак внатрешно туѓо. „Невидливиот човек“ стои на таа граница. Невидливиот љубовник е интимно близок, но непробоен, страшен и загадочен. Невидливоста е буквална, но и симболичка: го означува недофатливото во љубовта, недостапното во другиот и близината на смртта. Жената се обидува да ја „поврати животноста“ преку цвеќиња, мириси, бои и преку уредување на домот, но тие предмети постепено добиваат изглед на „студен пластичен декор“. Фантастичното овде не го проширува светот; го празни, го прави фантомски. Мажот е невидлив, но со него почнуваат да се разнишуваат и куќата, собата, градот.

Во таа близина се отвора и морничавото. Фројд го опишува морничавото како „онаа категорија на застрашувачкото што нè враќа кон нешто одамна познато, некогаш многу блиско и познато“ (Freud, 1955: 220). Невидливиот љубовник не плаши како туѓо суштество однадвор. Вознемирува затоа што е интимен и недофатлив во ист миг. Тој е присутен во телото, во допирот и во просторот на домот, а сепак останува надвор од видливото и од целосното знаење.

Љубовта во оваа кратка проза е нераздвојна од смртта. Жената знае дека тој ќе стане видлив дури кога ќе умре; го знае и ритуалот на неговото племе, устата да му се наполни со коски од јагне цицалче. Со тоа во прозата влегува обредна и погребна димензија. Љубовта се живее како телесна блискост, но и како постојано наслушнување на смртниот ритуал. Невидливоста, затоа, не е само чудесна особина на ликот. Таа е форма на љубов што однапред ја носи својата загуба: другиот е најблизок токму таму каде што останува недостижен, а неговото конечно појавување е можно само како смрт.

4.5.8 „Снежното џуџе“

Во „Снежното џуџе“ фигурата на џуџето е вовлечена во простор на еротски кошмар, пад, љубовна опсесија и уметничка самосвест. Надежниот писател од престолнината, дојден во Северните Шуми за да почувствува простор, тишина и слобода, бргу влегува во поинаков поредок. Снежниот пејзаж ја губи идиличната смиреност и станува сцена на искушение. Човечулето со шубара, најнапред речиси стопено со зимската глетка, ја носи функцијата на гранично суштество, чувар на преминот и ловец на души. Доволен е еден допир за светот да ја изгуби стабилноста и да се претвори во вител од страв, сладострастие и халуцинаторни слики. Тодоров фантастичното го определува како „колебање што го доживува човек кој ги познава само законите на природата, кога ќе се соочи со настан што изгледа натприроден“ (Todorov, 1975: 25). Во расказот снегот, патеката, хотелот, шумата и Ана му припаѓаат на препознатлив свет, но со појавата на џуџето и со допирот на рацете истиот тој свет почнува да се претвора во валцер, вител, еротска привидност и пеколна сценичност.

Фигурата на џуџето го повикува подлабокиот фолклорен слој на малите, но опасни суштества што стојат на границата меѓу световите. Заканата овде нема облик на големо и јасно именувано чудовиште; таа доаѓа како нешто мало, зимско, кикотливо и подмолно. Кајоа забележува дека „фантастичното секогаш е пробив во признаениот поредок, упад на недозволивото во непроменливата законитост на секојдневието“ (Caillois, 1965: 161). Во „Снежното џуџе“ тој упад добива силен облик, бидејќи малото суштество постепено ја презема целата сцена, а човекот што тргнал во потрага по слобода завршува во губење на себе. Расказот го задржува иницијациското искушение, но преминот овде не води кон созревање или спас, туку кон поматување, пад и внатрешно распаѓање.

Ана се појавува во миг кога зимската сказновидност веќе преминува во еротски кошмар, па нејзиниот лик од почеток е обележан со привлечност што во себе носи закана. Нејзината облека, здолништата, карнерите, блесокот на триумф во очите, како и ироничната забелешка дека дури и во ужасот писателот успева да ја зачува „дарбата за детали“, покажуваат дека расказот не ја губи самосвеста ни во мигот на најголема опседнатост. Субјектот е оној што страда, но и оној што гледа, бележи и обликува. Ана е сакана и вовлечена во истиот вител; џуџето е сказновидна фигура што прераснува во демонски судија; шумата ветува слобода, а отвора лов над душата. Крикот „Те љубам! Те љубам

таква!“ ја собира амбивалентноста на расказот: љубовта е врзана за ужасот, бидејќи предметот на желбата истовремено привлекува, заведува и уништува.

Анализите на кратката проза покажуваат дека фолклорот кај Прокопиев дејствува како длабока поетичка подлога што постојано се менува низ различни жанровски облици. Сказновниот образец во неговата проза не опстојува во традиционална и затворена форма. Тој влегува во современиот расказ и таму добива иронична, психолошка, еротска, метафизичка и постмодерно самосвесна преработка. Со тоа природно се отвора следното прашање: што се случува кога така обликуваната сказновност повторно минува во друг медиум, во анимираниот филм. По линијата фолклорен образец → авторски расказ, следува нов премин: од авторскиот расказ кон сценарио и анимиран филм, преку трите раскази од збирката *Човечулец*: „Кружно патување на сенката“, „Загадочноста на најблиското“ и „Змијулче“.

ГЛАВА V:

5. Теорија на адаптацијата и филмската трансформација на сказната

5.1 Теориски осврт на филмската адаптација: верност, трансформација и автономија

Кога Волт Дизни во 1937 година ја адаптира сказната „Снежана“ на браќата Грим во долгометражен анимиран филм, критиката сè уште нема сигурен поим со кој би го опфатила она што се појавува пред неа: изневерување на изворникот или ново уметничко дело што тргнува од него? Прашањето е симптоматично, бидејќи во него се отвора една од основните противречности на адаптацијата: односот кон авторитетот на претходниот текст, статусот на новиот медиум и критериумите според кои се оценува врската меѓу книжевноста и филмот. Кај Дизни таа врска дополнително се усложнува, затоа што филмската верзија постепено станува културно попрепознатлива од книжевниот и фолклорниот извор. Пју забележува дека „‘Си беше еднаш’ и ‘живееја среќно до крајот на животот’ ја врамуваат речиси секоја страна на искуството на Дизни, покажувајќи ја променливата приспособливост на сказновното и фантазиско минато да комуницира со сегашноста и со иднината“ (Pugh, 2012: 2). Дизниевата „Снежана“ затоа може да се чита како пример за анимирана адаптација што го презема фолклорниот материјал и го враќа во масовната имагинација како нов, речиси канонски облик.

Адаптацијата подразбира премин на раскажувачки материјал од еден медиум во друг и промена на материјата преку која тој материјал создава значење. Книжевниот текст се организира преку јазикот, додека филмот работи со слика, кадар, движење, звук и ритам. Во анимираниот филм оваа разлика станува уште поизразена, бидејќи сликата не е регистрирана од стварноста, туку е создадена преку обликување и манипулација на визуелниот материјал. Во таа насока е значајна дефиницијата усвоена на состанокот на ASIFA во рамките на Анимафест Загреб во 1980 година, според која „уметноста на анимацијата подразбира создавање подвижни слики преку манипулација со различни техники, освен со методите на живо снимениот филм“ (Animafest, 1980: 8, цит. според Giżycki, 2019: 4). Читателот на сказната ги гради сликите во чинот на читањето; гледачот на

анимираниот филм ја прима визуелната форма како веќе обликувана. Со тоа адаптацијата на сказната во анимиран филм ја менува и материјата на изразот и начинот на кој приказната се восприема.

И покрај медиумските разлики, книжевноста и филмот се среќаваат во организацијата на приказната. Во адаптацијата важно станува прашањето како наративниот материјал ја задржува препознатливоста кога преминува во друг облик на постоење. Кај анимираниот филм тоа прашање добива посебна сложеност, бидејќи приказната се гради преку визуелна, звучна и ритмичка организација. Надежда Маринчевска, говорејќи за филмската хибридност, го насочува вниманието кон филмови во кои „заемното проникнување на различните изразни средства и стилови е органско и неразделливо на сегменти“ (Маринчевска, 2015: 9). Таквата хибридност ја насочува анализата од прашањето што е преземено кон прашањето како преземениот материјал е преобликуван во нова сетилна и медиумска целина.

Адаптацијата на сказната овде се поставува како повеќеслоен процес: фолклорниот образец преминува во авторска сказна, авторската сказна во сценарио, а сценариото во анимиран филм. Секој премин избира и преуредува дел од претходниот облик. Авторската сказна го задржува трагот на фолклорната матрица, но го внесува во стилски организиран книжевен материјал; сценариото го подготвува тој материјал за кадар, движење, звучен ритам и визуелна секвенца; анимираниот филм му дава видлива, звучна и временска организација. За разлика од романот, сказната историски не е врзана за еден единствен и затворен текст. Таа постои низ варијанти, премини и прераскажувања, па нејзината подвижност станува особено важна во филмски контекст. Ова важи и за најраните филмски адаптации: Верстратен забележува дека во раното кино, кога филмот сè уште тешко оформувал самостојна наративна јасност, „книжевната приказна во заднината можела да функционира како палимпсест“ (Verstraten, 2010: 243).

Кога сказновниот материјал преминува во анимиран филм, истите мотиви, функции и структурни односи се обликуваат со други средства: кадар, монтажа, ритам, движење, звук, боја и просторна организација. Она што во сказната може да биде содржано во едноставна формула од типот „и тргна по патот“, во анимацијата се преведува во низа конкретни одлуки: како изгледа патот, каков е чекорот, со какво темпо се движи телото, каква е светлината, што се слуша околу него, колку трае движењето. Сказновната формула добива

сетилна густина: значењето произлегува од настанот што се раскажува, но и од начинот на кој тој настан е направен видлив, звучен и временски организиран.

Разликите меѓу книжевниот и филмскиот медиум особено јасно се гледаат во обликувањето на внатрешната состојба на ликот. Книжевниот текст може непосредно да именува страдање што не се покажува во надворешното однесување. Кај Андерсен, во „Малата сирена“, јунакињата трпи болка при секој чекор, но не ја открива пред другите. Таквиот опис е можен затоа што книжевниот јазик може истовремено да го задржи внатрешното страдање и надворешната воздржаност. Филмот располага со други средства: лице, движење, ритам на монтажа, музичка напнатост, промена на светлина или деформација на просторот. Кога страдањето треба да стане филмски присутно, се менува и неговиот статус: она што во текстот е именувано како внатрешна болка, во филмот мора да се изгради преку видливи и звучни знаци. Споредбата меѓу книжевноста и филмот треба да се насочи кон начинот на кој секој медиум ја создава приказната со сопствени средства, наместо да остане врзана за прашањето што е зачувано или изгубено.

Адаптациите долго се оценувале со речник на осуда: „неверност“, „предавство“, „деформација“, „нарушување“, „бастардизација“, „вулгаризација“, „сквернавење“ (Stam, 2000: 54). Зад овие термини стои претпоставката дека изворникот има речиси недопирлив статус, па секое негово преминување во друг медиум однапред се чита како повреда. Стам ова го именува како „дискурс на верноста“, односно како критичка навика адаптацијата да се проценува според блискоста или оддалеченоста од изворниот текст. Таквиот пристап ја стеснува анализата: вниманието се задржува на она што исчезнало, се скратило или се изменило, додека продуктивната страна на адаптацијата останува во втор план. Кај адаптациите на сказни тоа се гледа особено јасно. Кога Дизни ја адаптира „Пепелашка“, критиката често ги бележи отстапувањата од Перо, додека визуелната, музичката и ритмичката организација на анимираниот филм остануваат недоволно опишани. Прашањето тогаш се пренасочува од блискоста со изворот кон начинот на кој новиот медиум ја преуредува приказната и создава сопствена естетска целина.

Стам предлага поинаква аналитичка рамка, во која адаптацијата се разгледува преку операциите што ги врши врз претходниот материјал. Тој пишува дека адаптацијата треба да се сфати како „низа сложени операции: избор, засилување (amplification), конкретизација, актуализација, критика и екстраполација, а во поширокатa формулација и преку

аналогизација, популаризација и рекултуризација“, при што изворниот роман или текст се разбира „како исказ ситуиран во еден медиум и во еден историски контекст, а потоа се преобразува во друг, исто така ситуиран исказ, создаден во поинаков контекст и различен медиум“ (Stam, 2000: 68–69). Во оваа перспектива, адаптацијата се опишува преку начинот на кој избира, нагласува, преместува, конкретизира и повторно организира веќе постоечка приказна во нов медиумски и историски контекст, наместо да се оценува според степенот на блискост со изворот. Кај сказната ова е особено важно, бидејќи материјалот што преминува во филм најчесто веќе има долга историја на варијанти, редакции и претходни адаптациски облици.

Мец го поставува проблемот на медиумско рамниште. Кај сказната ова прашање е особено важно, бидејќи наратив што со векови опстојува низ усни и писмени варијанти тешко може да се врзе за еден единствен „оригинал“ што треба да се пренесе без промена. Кинематографијата долго ја барала својата легитимација преку споредба со вербалниот јазик и, како што забележува Мец, „со заземањето на таква позиција, филмот, и покрај сите свои прогласувања на сопствената надмоќ, самиот себеси се осудувал на трајна инфериорност. Во споредба со еден рафиниран јазик (вербалниот јазик), тој несвесно се определувал како погруба дупликација (duplication)“ (Metz, 1974: 51). Таквата хиерархија однапред му дава предност на книжевниот јазик, а филмот го сместува во положба на изведена и помалку вредна форма. Во таа рамка и адаптацијата лесно се сведува на прашањето колку успешно филмот го „дуплира“ книжевниот извор.

Во истата расправа, Томас Лајч забележува дека, меѓу сите можни критериуми за класификација на адаптациите, „одлуката тие да се класифицираат како повеќе или помалку верни на нивните претпоставени извори ... е една од најнепродуктивните“ (Leitch, 2008: 64). Оваа забелешка го пренасочува вниманието од процена кон анализа. Верноста може да има значење за рецепцијата и за очекувањата на гледачот, но како толкувачко мерило брзо ја затвора расправата: филмот се споредува со книгата според степенот на блискост или оддалеченост, додека медиумските одлуки, историскиот контекст и новите значења што ги произведува адаптацијата остануваат во втор план. Лајч затоа повикува студиите на адаптацијата да се ослободат од оптоварувачкото наследство на литературата, таксономиите и вреднувањето, при што книжевноста би престанала да биде единствената мерка на анализата (Leitch, 2008: 65). Кај сказната ова е уште поочигледно: до анимираниот филм таа

стигнува низ долга историја на усно, книжевно и визуелно преобразување, а не од една стабилна страница.

Кетлин Марej ја насочува расправата кон самиот процес на создавање што се отвора меѓу текстовите. Според неа, „истражувањето на пресечните точки и разликите меѓу текстовите овозможува јасно согледување на еден процес на создавање“ и покажува дека тој процес е „многу покомплексен од секое едноставно пренесување на сижето и ликовите од романот на екранот“ (Murray, 2011: 111). Адаптацијата тука се разбира како ново обликување на веќе постоечки материјал, при што настанува дело со сопствена медиумска, естетска и рецептивна организација. Во тој процес се вкрстуваат различни кодови, институционални рамки и навики на восприемање. Кога анимацијата работи врз сказновен материјал, таа го внесува во нова рецептивна ситуација: пред публика со различни очекувања, во рамка на други културни и медиумски норми. Гледачот на Дизниевата „Снежана“ прима филм што го задржува сеќавањето на Грим, но постои како самостојна естетска целина. Таа целина настанува преку селекции, поместувања и преобразби што повеќе не можат да се објаснат само преку односот кон изворот.

Теориската основа за ваквото гледиште делумно ја подготвува структуралистичката семиотика. Нејзиното почетно прашање не е адаптацијата во потесна смисла, туку статусот на текстот и границите на означувањето. Ако текстот може да биде организирана целина од зборови, слики, звуци или други знаци, тогаш вербалниот израз не може однапред да има повисок статус од визуелниот. Филмот, како и книжевноста, создава значење преку сопствена организација на знаците. Од ова произлегува важна последица за теоријата на адаптацијата: хиерархијата меѓу книгата и филмот не е природна, туку историски и културно произведена. Структуралистичкото разбирање на текстуалноста ја разнишува основната претпоставка на критиката на верноста: дека книжевниот текст е примарен, а филмот негова изведена и помалку вредна форма.

Кристева и Женет дополнително го насочуваат вниманието кон врските меѓу текстовите. Со поимот интертекстуалност, Кристева покажува дека текстот не настанува во изолација, туку во допир со претходни текстови, кодови и модели на читање. Кај Женет оваа линија добива попрецизна типологија преку поимот транстекстуалност, особено преку хипертекстуалноста: односот меѓу еден текст и претходниот текст врз кој се надоврзува преку преобразба или имитација. Во оваа рамка, адаптацијата може да се разбере како

хипертекстуален однос: новото дело се обликува врз основа на претходен текст, но неговото значење не се сведува на повторување на изворот.

За адаптацијата, поважен е ефектот што го има оваа рамка врз разбирањето на односот меѓу изворот и новото дело. Ако секој текст во себе носи туѓи гласови, модели и траги, тогаш адаптацијата станува видлива форма на поширок текстуален процес. Авторската сказна на Андерсен се обликува во допир со фолклорната традиција; анимацијата подоцна се обликува во допир со Андерсен. Меѓу тие две точки нема едноставна поделба на оригинал и копија, бидејќи и двете учествуваат во процес на преобразба. Жанрот на сказната по својата природа е интертекстуален: се гради врз варијанти, препознатливи мотиви и хоризонт на очекувања што публиката го носи од претходни облици на раскажување. Женетовиот палимпсест е особено корисна слика за таков жанр: во секоја нова адаптација сказната повторно се запишува врз сопствените постари слоеви.

Дерида ја доведува оваа расправа до прашањето за самата почетна точка на значењето. Неговата теза дека „нема ништо надвор од текстот“ не треба да се чита како отфрлање на стварноста. Таа укажува дека значењето секогаш се создава во однос со други знаци, траги и претходни толкувања. Од ова гледиште, „оригиналот“ не е недопрена точка на потекло, туку ефект што се воспоставува ретроактивно, преку подоцнежни читања, канонизации и споредби. За теоријата на адаптацијата тоа е важно затоа што ја разнишува хиерархијата оригинал/копија. Ако и самиот извор веќе содржи траги од постари облици, тогаш адаптацијата не може уверливо да се оценува како второстепена изведба на првичен текст. „Одисеја“ се потпира на анонимни усни традиции што остануваат недофатливи; „Дон Кихот“ длабоко навлегува во витешките романси што му претходат; и Шекспир, толку често земан како мерило на оригиналноста, најчесто тргнува од веќе постоечки извори, хроники, новели и народни приказни.

Кај сказната ова прашање има и непосредна историска основа. Таа никогаш не постоела како единствена, чиста и „оригинална“ форма. Браќата Грим собирале, уредувале и преработувале народни верзии; Андерсен пишувал во допир со данската фолклорна традиција, со сопственото искуство и со книжевните конвенции на своето време. Анимираниот филм доаѓа подоцна и посегнува по материјал што веќе минал низ повеќе облици на запишување, редакција и авторско преобликување. Поради тоа, хиерархијата

оригинал/копија е теориски нестабилна и историски несоодветна за жанр што опстојува преку варијанти, присвојувања и нови медиумски облици.

Формалистичката филмска мисла овозможува адаптацијата да се опише преку конкретната организација на филмскиот материјал. Осветлувањето, монтажата, ритамот, композицијата на кадарот, звукот, сценографијата и колористичката поставеност не се само технички решенија, туку и носители на значење во самата филмска градба. Ако сказната носи препознатлива структура, функции и мотиви, филмот ги преобликува преку визуелно-временски средства: преку распоред на кадри, траење на движењето, звучна напнатост, просторна поставеност и ритам на секвенцата. Затоа филмскиот израз не може да се третира како неутрален пренос на претходна приказна. Секој негов елемент учествува во создавањето на емоционалниот и интелектуалниот ефект и го насочува начинот на кој гледачот ја доживува сказната.

Разликата меѓу холивудската линеарна монтажа и џамп-катот кај Годар јасно покажува како филмската форма го насочува восприемањето. Линеарната монтажа создава впечаток на непречен тек: гледачот ја следи приказната како континуирана целина и ретко се задржува на постапката на склопување. Кај џамп-катот, прекинот станува видлив; илузијата се нарушува, а вниманието се враќа кон фактот дека филмот е конструиран исказ. Прекинот, според тоа, има статус на постапка што го менува начинот на гледање, а не на техничка слабост. Адаптацијата на сказната го отвора истото прашање на друго рамниште: дали филмот ќе го прикрие сопственото обликување и ќе ја претстави приказната како непречен тек, или ќе ја истакне нејзината изграденост преку ритам, рез, повторување, визуелен акцент и звучна организација.

Формалистичката перспектива го разбира стилот како организирана целина преку која филмот ја создава својата смисла. Содржината стигнува до гледачот низ кадарот, ритамот, движењето на камерата, светлината, звукот и распоредот на сликите. Хичкок е јасен пример за такво разбирање на стилот: неговата филмска поетика не се сведува на мотивите на вина, страв и опсесија, туку се гради преку одлагање, сугестија, контролирано водење на погледот и преку она што останува надвор од кадарот или надвор од целосното објаснување. Кај адаптацијата на сказната истото прашање добива поконкретна форма: дали анимираниот филм ќе остане во илустративен однос кон познатиот материјал или ќе изгради сопствена филмска организација. Кај Мијазаки приказната не завршува во фабуларното јадро; таа се

обликува преку препознатлив визуелен јазик, движење низ просторот, пауза, тишина и внимателно одмерен ритам на сликата. Сказновниот материјал добива нов распоред, ново траење и поинаква сетилна форма.

Ејхенбаум ова прашање го поставува најдиректно кога тврди дека „на крајот, киното, како и сите други уметности, е посебен систем на фигуративен јазик“ (Eichenbaum, 1981: 57). Со тоа филмот не се третира како проста репродукција на стварноста, туку како уметност што располага со сопствен начин на организирање на знаците. Од таа гледна точка станува разбирливо и подоцнежното влијание на Проп врз филмската наратологија. Бордвел забележува дека „за многу критичари, Проп станал Аристотел на филмската наратологија“, иако веднаш додава дека неговото влијание било проследено и со „сериозни недоразбирања“ (Bordwell, 1988: 5), односно со поедноставени и механички примени на неговиот модел надвор од фолклорниот материјал. За оваа анализа Проп е важен токму во таа внимателна, ограничена употреба: не како универзална шема за секој филмски наратив, туку како модел што помага да се следи како функциите и епизодичните низи на сказната се прераспоредуваат во филмска форма.

Тука се отвора важно теориско вкрстување. Ако фолклорниот образец може да се опише преку функциите кај Проп, а филмската форма преку категории како кадар, монтажа, ритам, звук и визуелна организација, тогаш адаптацијата на сказната станува место каде што двете традиции работат врз ист материјал. Сказната има сопствена внатрешна синтакса, обележана со повторување, тројност и епизодична градба. Кога таа синтакса преминува во кинематографска форма, зборовите не се заменуваат едноставно со слики. Филмот треба да најде визуелен, звучен и ритмички облик за постапки што во сказната дејствуваат преку формула, повторување и раскажувачка последователност. Повторувањето може да стане монтажен ритам, тројноста да се организира како визуелна градација, а епизодата да се претвори во секвенца со сопствено траење, темпо и просторна поставеност. Во ова преобликување се наоѓа едно од средишните прашања на дисертацијата: како сказновниот образец останува препознатлив кога неговите раскажувачки постапки добиваат аудиовизуелна форма.

Типологијата на преводот кај Јакобсон овозможува преминот од книжевен текст кон филмска форма да се именува попрецизно. Во есејот „За лингвистичките аспекти на преводот“ од 1959 година тој разликува три начини на толкување на јазичниот знак.

Интралингвалниот превод означува преизразување во рамките на истиот јазик, преку парафраза, толкување или препишување. Интерлингвалниот превод се однесува на пренос меѓу два јазика, односно на она што најчесто се подразбира под самиот збор превод. Третиот тип, интерсемиотичкиот превод или трансмутацијата, Јакобсон го определува како „интерпретација на вербални знаци со помош на знаци на невербален знаковен систем“ (Jakobson, 1959: 233). За адаптацијата на сказната најважен е токму овој трет тип: зборот, описот, формулата и наративната структура преминуваат во систем од слика, звук, движење, ритам и просторна организација. Таквиот премин го надминува преводот во тесна јазична смисла; тој создава нов знаковен склоп во кој претходниот материјал се прераспределува и добива друга сетилна форма.

Лотман го проширува прашањето од поединечниот знак кон филмскиот текст како организирана целина. Кај него филмот е сложена знаковна структура, во која значењето произлегува од распоредот на фабулата, од ритамот, од визуелната организација и од медиумското обликување на настаните. Лотман го вклучува сценариото во самиот почеток на филмскиот текст: „филмскиот текст започнува со авторското литературно сценарио“ (Лотман, 1998: 306). Со тоа сценариото влегува во процесот на создавање филмско значење. Преуредувањето на книжевниот материјал започнува пред готовиот филм: во изборот што ќе остане, што ќе отпадне, што ќе се истакне и како ќе се подготви идниот визуелен тек. Тој прв чекор веќе претставува толкување. Кај сказната процесот е уште послоен, бидејќи фолклорниот образец најчесто веќе минал низ книжевна обработка пред да влезе во сценарио и во анимациска синтакса. Секој од тие премини носи посебна интерпретативна тежина, а Лотман овозможува таа низа да се следи како постепено преобликување на материјалот од фолклорен образец до филмска форма.

Кај Пазолини, сценариото е преодна форма: „структура што има намера да премине во друга структура“ (Pasolini, 1972: 195). Таквата формулација точно го опишува неговото место во адаптацијата. Сценариото стои меѓу книжевноста и филмот, меѓу вербалната организација и идната слика. Тоа е текст во движење кон друг медиум, во кој материјалот веќе ја напуштил претходната форма, а сè уште не добил конечна визуелна организација. Во таа меѓуположба се донесуваат одлуките што подоцна ќе ја насочат адаптацијата: изборот на сцени, распоредот на дејството, ритамот, просторот, движењето и визуелниот акцент.

Кај анимацијата оваа меѓуположба станува уште повидлива. Во играниот филм камерата се свртува кон актер, простор, предмет или светлина, кон нешто што веќе постои пред неа. Во анимацијата секој елемент допрва се создава: цртежот, дигиталниот модел, стоп-моушн куклата, колажот, движењето, просторот. Одлуките што во играниот филм често ги ограничува самата реалност, во анимацијата речиси целосно влегуваат во полето на свесната конструкција. Затоа формулацијата на Пазолини во анимацијата добива уште поголема прецизност: структурата кон која сценариото се движи не се затекнува како готов свет, туку се создава од почеток.

Кај Мец прашањето за филмскиот јазик добива поинаква нијанса. Киното, според него, функционира како јазик, иако не располага со јазичен систем во строга лингвистичка смисла: „Ни се чини соодветно киното да го гледаме како јазик без јазичен систем“ (Metz, 1974: 51). Кај Сосир, *langue* подразбира стабилен код, со правила што важат независно од поединечната употреба. Киното нема таков однапред зададен и затворен систем. Неговиот израз се гради преку постапки, конвенции и стилски традиции, преку историски оформени начини на означување што можат да се менуваат, прекршуваат, иронизираат или напуштаат. За адаптацијата ова има непосредна последица: не постои однапред пропишан „правилен“ пат по кој романот, сказната или сценариото би преминале во филм. Секој премин започнува со избор: што ќе се задржи, што ќе се испушти, што ќе се конкретизира и што ќе добие форма на звук, движење, боја, ритам или просторна организација. „Буквалниот“ превод се судира токму со таа граница меѓу медиумите: книжевниот и филмскиот израз не располагаат со исти единици на значење.

Овие теориски позиции ја отстрануваат претпоставката дека адаптацијата може да се разбере како буквален пренос меѓу два стабилни кода. Преминот од книжевен текст кон филмска форма подразбира избор, изоставување, конкретизација и нова организација на материјалот во медиум што работи со слика, звук, движење, ритам и простор. Но со промената на медиумот не се менува само начинот на обликување на приказната. Се менува и положбата на оној што ја прима: читателот се движи низ текстот со сопствено темпо, додека гледачот влегува во веќе организирано аудиовизуелно искуство.

Во оваа промена на рецепциската положба психоаналитичката филмска теорија станува релевантна за адаптацијата. Бодри забележува дека гледачот се идентификува „помалку со она што е претставено ... отколку со она што го поставува призорот, го прави

видлив и го обврзува да го види она што тоа го гледа“, а таа функција ја презема камерата како „еден вид посредник“ (Baudry, 1974–75: 45). Кај Мец оваа основа добива попрецизна теориска формулација. Тој пишува дека „огледалото е местото на примарната идентификација“, а во филмскиот контекст говори за „примарна кинематографска идентификација“; на друго место таа основна врска ја определува како „погледот на гледачот (= основната идентификација)“ (Metz, 1982: 56). Идентификацијата со поединечен лик, според тоа, се јавува врз веќе воспоставена гледачка позиција: филмот најнапред го поставува гледачот во одреден однос кон сликата, а потоа го насочува кон ликовите, нивните движења и нивната судбина.

Со преминот од книжевен текст во анимиран филм се менува и начинот на кој се восприема ликот. Сказната често го остава ликот во релативна отвореност: тој има функција, име, улога, понекогаш само неколку карактеристични знаци. Во анимираниот филм таа отвореност се конкретизира. Ликот добива лице, глас, движење, телесно присуство и ритам на појавување. Таквата конкретизација може да го збогати сказновниот материјал, бидејќи му дава сетилна густина и емоционална непосредност; истовремено, таа може да го стесни просторот што книжевниот текст го остава на имагинацијата. Затоа адаптацијата на сказната ја засега не само наративната структура, туку и начинот на кој ликот станува видлив, препознатлив и рецепциски насочен.

Бидејќи сказната е жанр со силно препознатлива наративна организација, наратологијата овде има посебна аналитичка улога. Женет, веќе спомнат во контекст на транстекстуалноста, сега е важен како теоретичар на раскажувањето и на времето во наративот. Неговите поими аналепса и пролепса, кои во филмската теорија најчесто се препознаваат како флешбек и флешфорвард, покажуваат дека книжевната и филмската анализа работат врз иста наративна материја, иако ја именуваат со различен речник. Кај Женет раскажувањето секогаш интервенира врз времето: приказната, наративниот распоред и чинот на раскажување не се поклопуваат целосно, бидејќи секој текст го преуредува хронолошкиот редослед на настаните според сопствена поетичка организација. Во адаптацијата ова добива конкретна форма: ако книжевната сказна го организира времето на одреден начин, анимираниот филм може да го задржи тој редослед, да го скрати, да го прошири или да го прераспредели. Секоја од тие интервенции го менува начинот на кој се создава значењето. Кај сказната прашањето за наративното време веднаш се врзува со

нејзината внатрешна организација. Функциите, епизодичните низи, повторувањата и тројните структури го одредуваат начинот на кој се движи раскажувањето. Тие не се надворешна композиција, туку дел од поредокот преку кој жанрот ја создава својата препознатливост. Кога сказната преминува во анимиран филм, овој поредок повторно се организира: редоследот може да се зачува, епизодите да се скратат или прошират, повторувањата да добијат монтажен ритам, а тројноста да стане визуелна градација. Во тие промени се гледа дека адаптацијата работи и со содржината и со нејзиното временско, ритмичко и структурно уредување. Категориите кај Женет овозможуваат овие интервенции да се следат прецизно, без анализата да се сведе на споредба меѓу зачувани и изгубени елементи.

Линда Хачион ја поставува адаптацијата надвор од тесната споредба меѓу книжевниот извор и филмската верзија. Во *A Theory of Adaptation* таа инсистира адаптацијата да се разбере истовремено како процес и како производ, при што тој процес се одвива низ различни медиуми: театар, филм, видео игри, графички романи и дигитални форми. Адаптацијата, според Хачион, е повторување што секогаш содржи разлика, далеку од идејата за едноставна реплика на изворот. Со тоа се напушта претпоставката дека постои материјал што треба дословно да се повтори и дека секое поместување нужно значи загуба. Различните верзии на една приказна не мора да се распоредат во вертикална хиерархија, со еден привилегиран оригинал и негови послаби изведби; тие можат да се разгледуваат како паралелни варијанти. За сказната ова сознание има непосредна историска основа. Таа отсекогаш живеела во прераскажувања, редакции и преработки, без еден недопирлив „оригинал“ што би ја затворил нејзината историја. Хачион, всушност, нуди прецизен теориски јазик за својство што жанрот одамна го покажува: траење преку повторување и промена. Таа ја прецизира оваа поставка преку три начини на ангажман низ кои се одвива адаптацијата: „раскажување“, „покажување“ и „интеракција“ (Hutcheon, 2006: 28). Книжевната сказна најчесто се остварува преку раскажување; филмот ја внесува приказната во поле на покажување; новите дигитални облици ја отвораат можноста за интеракција. Анимацијата, меѓутоа, тешко се врзува само за еден од овие начини. Таа покажува, но често задржува силно раскажувачко својство преку нараторски глас, визуелна реторика, графичка експресивност и блискост со илустрираната книга. Затоа адаптацијата на сказната во

анимиран филм треба да се разбере како премин во медиум што може истовремено да раскажува, да покажува и да ја истакне сопствената визуелна материја.

Разгледаните теориски перспективи водат кон заедничка точка: верноста е слабо толкувачко мерило за адаптацијата, бидејќи почива врз хиерархија на медиумите и врз претпоставка за стабилен, недопирлив извор. Структуралистичката семиотика ја разнишува привилегијата на вербалниот текст; деконструкцијата ја доведува во прашање идејата за оригиналот како апсолутна точка на потекло; Хачион покажува дека варијантноста е еден од основните начини на постоење на адаптацијата. Од ова произлегува поинаква аналитичка задача: наместо да се мери степенот на оддалечување од изворот, треба да се следат постапките преку кои материјалот преминува во друг медиум. Јакобсон го именува тој премин како интерсемиотичка трансмутација; Лотман покажува дека филмското значење почнува да се организира уште во сценариото; Пазолини го определува сценариото како форма насочена кон друга форма; Мец ја доведува расправата до границата на „буквалниот“ превод. Ако филмот е јазик без јазичен систем, тогаш адаптацијата не може да се разбере како пренос од еден стабилен код во друг. Таа подразбира избор, изоставување, конкретизација и нова организација на материјалот во медиум што работи со слика, звук, движење, ритам и простор.

По ова разграничување, сказната може да се разгледува како материјал во кој преминот од наративна структура кон филмска форма станува највидлив. Функциите што ги издвојува Проп, повторувањата, епизодичната градба и тројните структури при адаптацијата добиваат нов распоред во сцени, движење, звук, ритам и визуелни детали. Со тоа следното потпоглавје се насочува кон конкретните начини на кои анимираниот филм ја преобликува сказната како аудиовизуелна целина.

5.2 Адаптацијата на сказната во филмскиот медиум: специфики и поетики

Сказната влегува во филмскиот медиум како форма со долга историја на премини. Пред да биде запишана, таа се пренесувала од раскажувач до раскажувач, при што секое кажување ја задржувало препознатливата структура, а внесувало нов акцент, тон или распоред на значењето. Печатената верзија фиксирала една од можните варијанти; илустрираната книга ѝ додала визуелен слој; а анимираниот филм ја организира како слика,

движење, звук, ритам и простор. Во оваа низа, фолклорниот образец, книжевната трансформација и анимираниот филм се различни облици на исто движење: пренесување на сказновниот материјал низ нови медиумски услови.

Врската меѓу сказната и анимираниот филм најнапред може да се следи преку знаците со кои сказната го обликува чудесното. Лити забележува дека сказната го насочува вниманието кон јасно издвоени предмети, облеки и материјали, повеќе отколку кон телесна пластичност: „сказната често претпочита да зборува за облека и за (златен или сребрен) оклоп отколку за тела, не само затоа што се изработени од префинети, блескави материјали, туку и затоа што облеката и оклопот се вештачки творби: затоа што нивната структура, нивната геометрија, на рувото, е подалеку од природата, поблиску до духот, поапстрактна од пластичноста на телото“ (Lüthi, 1984: 41). Таквата насоченост кон предметот, површината, блесокот и јасната контура ја доближува сказната до анимацијата, која работи со облици што лесно стануваат знаци: боја, линија, движење, предмет, костим, гест. Оваа врска станува појасна ако се земе предвид и забелешката на Тодоров: „Сказната е само една од разновидностите на чудесното, а натприродните настани во сказните не предизвикуваат никакво изненадување: ниту стогодишен сон, ниту волк што зборува, ниту магичните дарови на самовилите... Она што ја разликува сказната е еден одреден вид пишување, а не статусот на натприродното“ (Todorov, 1975: 54). Ако сказната се препознава преку постапката, а не само преку натприродниот мотив, тогаш и нејзината адаптација треба да се следи преку начинот на организација: ритамот, повторувањата, редоследот на функциите и третманот на чудесното во нов медиум.

Кај Тифин, траењето на сказната се објаснува преку „структурно препознавање“, односно преку способноста сказновните наративи да ја задржат „својата карактеристична форма и функција“ и тогаш кога општествениот контекст се менува, а тие влегуваат во допир со други наративи (Tiffin, 2009: 1). Препознатливоста на сказната не произлегува само од чудесните мотиви, туку и од нивната формална организација: од „високо кодирани структури“ и од заемното дејство меѓу обележјата и содржината, кое создава чувство на блискост и препознавање (Tiffin, 2009: 2). Поимот „чудесна геометрија“ ја именува токму таа обликувана структура што може да минува низ различни медиуми без да ја изгуби својата препознатливост. Адаптацијата така станува еден од начините на историско

продолжување на сказната: повторно обликување, препознавање и пренесување во нов медиумски облик.

Татар и Ворнер ја надополнуваат оваа слика со историска и идеолошка димензија. Татар потсетува дека сказните траат преку повторни појавувања како „адаптирани, преобликувани, реконфигурирани и често длабоко повторно измислени“ форми (Tatar, 2010: 59). Кај Ворнер, преобразбата не е само еден од мотивите на жанрот, туку негова носечка постапка: „менувањето на обликот е едно од доминантните и карактеристични чуда на сказната“, а уште поодредено, повеќе од присуството на самовили, моралната функција или среќниот крај, „метаморфозата ја определува сказната“ (Warner, 1995: xv–xvi). Ова е особено важно за анимацијата, бидејќи медиумот може непосредно да ја направи видлива самата преобразба: телото, предметот, просторот или линијата можат да се менуваат пред погледот на гледачот.

Но впечатокот на сказновна универзалност не треба да ја избрише историската вграденост на жанрот. Тифин тврди дека „илузијата на деконтекстуализација или на недостиг од историчност е составен дел од ефектот на сказната“ и дека преку таа илузија се создава впечатокот на нејзината универзалност (Tiffin, 2009: 11). Таа универзалност има и идеолошка цена. Како што забележува Ворнер, „стремежот кон универзално значење ги замаглил еднакво важните способности на жанрот да ги осветли искуствата вградени во социјалните и материјалните услови“ (Warner, 1995: xxii). Затоа адаптацијата на сказната треба да се следи и како визуелна метаморфоза и како историско пренесување на материјал што секогаш носи културни траги.

Во филмот оваа противречност добива видлив облик, бидејќи адаптацијата секогаш ја внесува сказната во одреден визуелен свет. Дури и кога настојува да ја зачува нејзината неодреденост, филмот избира архитектура, пејзаж, облека, говорен акцент и светлосна атмосфера. Средновековно-европската иконографија, на пример, ја надминува стилската функција: со неа сказната се сместува во препознатлива културна географија. Истото важи и за ориенталните мотиви, за балканските означувачи или за глобализираната, стандардизирана фантазија. Секој од овие избори внесува вредносна и идеолошка насока, дури и кога таа не е отворено именувана.

Во анимацијата ова станува уште поизразено, бидејќи сè што во книжевниот текст може да остане само насетено, овде добива видлива и звучна форма. Стереотипот што во

текстот може да функционира описно, во анимацијата се појавува како силуета, фризура, гласовен акцент, костим, боја или музичка тема. Сиромаштијата може да се претвори во „шармантна“ рустичност; насилството може да се естетизира или да остане присутно како траума; женскиот лик може да се обликува како дејствителен субјект или како награда во туѓа приказна. Во секоја од овие одлуки анимираната адаптација ја открива својата културна и вредносна поставеност. Воедно, анимацијата може и да ги разгради овие обрасци: преку мекост на линијата и движењето да го направи Другото ранливо и блиско, или преку одбивање на декоративноста да го прикаже насилството без ублажување и без естетска утеха. Секоја анимирана адаптација сведочи и за времето во кое настанува, бидејќи привидната вонвременост на сказната ја претвора во конкретна визуелна и звучна форма.

Трајноста на мотивите во сказната придонесува нејзините карактерни улоги и архетипски обрасци лесно да се примаат како природни и однапред зададени. Даер тврди дека „оваа активност на подредување, вклучително и употребата на стереотипите, мора да се признае како нужен, навистина неизбежен дел од начинот на кој општествата се разбираат себеси и, со тоа, навистина се создаваат и се репродуцираат“ (Dyer, 2002: 12). Во сказната оваа активност се препознава во распределбата на улогите: кој е достоен за награда, кој треба да биде казнет, кој се препознава како свој, а кој се поставува како туѓ.

Препознавањето преку стереотип секогаш вклучува распределба на моќ. Како што истакнува Даер, прашањето кој припаѓа, а кој останува надвор од едно општество „зависи од релативната моќ на групите во тоа општество да се определат себеси како централни, а останатите како ‘други’, периферни или отфрлени“ (Dyer, 2002: 14). Неговата идеолошка функција станува највидлива таму каде што сложеноста на стварноста се претвора во стабилна и лесно препознатлива поделба. Даер во таа смисла вели дека „улогата на стереотипите е да го направат видливо невидливото“ и „цврсто, јасно и одделно да го утврдат она што во стварноста е флуидно“, додека „степенот на крутост и пренагласеност на еден стереотип го покажува степенот до кој тој е наметната претстава“ што се брани од таа флуидност (Dyer, 2002: 16). Во тој поглед, архетипските распределби во сказната ја организираат фабулата, но ја обликуваат и вредносната перспектива од која се читаат ликовите, така што поделбата меѓу прифатливото и неприфатливото почнува да изгледа како природен поредок.

Во самата сказна стереотипот има наративна ефикасност: сложениот лик или ситуација се сведуваат на знак што веднаш се препознава. Маќеата е сурова, најмладиот син е избраниот, принцезата е наградата, чудовиштето е заканата. Таквата читливост го забрзува раскажувањето, но ја намалува амбивалентноста на ликовите и односите, поставувајќи ги во остри опозиции: добро и зло, свое и туѓо, убаво и грдо. Фабуларниот распоред на тој начин добива нормативна тежина. Хасе забележува дека „и во двата случаи, од сказните се очекува да ни прикажат или да ни пропишат што е вистинито, како и кои облици на однесување се типични, нормални и прифатливи. Тоа значи дека тие нè стереотипизираат“ (Haase, 1993: 393). Затоа стереотипот во сказната служи за брзо препознавање на ликовите, но истовремено учествува во создавање на вредносен ред: кој може да биде награден, кој мора да биде исклучен и кој останува заробен во однапред зададена улога.

Кога сказната преминува во анимиран филм, оваа вредносна распределба добива сетилна форма. Она што во текстот може да остане како описна функција, на екранот станува лице, тело, боја, гест, акцент, костим или музичка тема. Со тоа адаптацијата може да го засили дејството на стереотипот, но може и да го пренасочи. Вредносната поделба повеќе не се чита само во исходот на приказната; таа се впишува во светлината, линијата, бојата, движењето и звукот. Доброто може да се поврзе со мекост, симетрија и музичка хармонија, а злото со темнина, аголност, дисонанца и нарушен ритам. Визуелниот медиум ја материјализира веќе постоечката структура: вредносните односи стануваат дел од самата сетилна организација на филмот.

Во анимацијата овие избори стануваат дел од самата материја на сликата: линијата, бојата, телесниот облик, ракурсот, движењето, гласот и ритамот на појавување. Бидејќи секој елемент е конструиран, архетипот лесно може да се претвори во препознатлива визуелна фигура, подготвена за брза рецепција. Но истиот медиум може да го разниша неговото стабилно значење: стереотипот да го прикаже како создадена форма, да ја ослаби неговата привидна природност и да отвори простор за поинакво читање. Затоа анализата на анимираната адаптација треба да ги следи изборите преку кои улогите стануваат уверливи: кадарот, ракурсот, ритамот, светлината, бојата, музиката и движењето. Кога одреден лик добива покрупни планови, потопол светлосен третман и музика што ја води симпатијата на гледачот, се воспоставува јасна вредносна хиерархија. Кога чудовиштето од едноставна закана се преобразува во лик со страв, болка или двоумење, вниманието се насочува кон

оној што претходно стоел на маргините на приказната. Во такви моменти се нарушува јасната поделба меѓу доброто и злото врз која често се потпира сказната. Стереотипот тогаш престанува да биде однапред даден одговор и станува предмет на преиспитување.

5.3 Анимацијата и сказната: основи на медиумската сродност

Во критичката литература за сказната и анимацијата најчесто се издвојуваат две линии: историско-индустриската, насочена кон Дизни и кон канонизирањето на сказната во масовната култура, и идеолошката, која следи како анимацијата го зацврстува или го преобликува вредносниот систем на жанрот. Централното место на Дизни во овие расправи произлегува од фактот што неговите филмски верзии за многу гледачи станале прва средба со сказните, понекогаш и посилна од сеќавањето на книжевниот или фолклорниот извор. Пју забележува дека „фикциите на Дизни често се восприемаат како пореални од изворните текстови или историските настани што ги претставуваат“ (Pugh, 2012: 3). Сепак, покрај историското и идеолошкото прашање, важно е да се отвори и медиумското: зошто анимацијата толку лесно се поврзува со сказната. Маринчевска ја формулира оваа врска од поширока филмско-теориска перспектива, кога забележува дека „анимацијата, од своја страна, е исконско средство за мешање меѓу реалноста и имагинарното“ (Маринчевска, 2015: 150). Сродноста меѓу сказната и анимацијата се препознава во нивниот однос кон метаморфозата, движењето, чудесното, преобразливото тело и светот што не мора да се покорува на законите на реалистичкиот приказ.

Кај Тифин сродноста меѓу сказната и анимацијата произлегува од самиот начин на обликување. Таа забележува дека „анимацијата ја покажува својата конструираност исто толку јасно колку што сказната тоа го прави со класичниот почеток ‘си беше еднаш’. Како и сказната, таа дејствува во рамка составена од мазни, едноставни линии и светли бои, кои визуелно одзвонуваат со карактеристичната симболичка згуснатост на сказновната нарација“ (Tiffin, 2009: 206). На ова рамниште врската меѓу двата облика ја надминува сличноста на мотивите и се врзува за начинот на кој тие ја прават видлива сопствената изграденост. Сказната го отвора својот свет преку формула, типизација и препознатливи наративни обрасци; анимацијата преку линија, боја, стилизација и движење. Ова го објаснува и тврдењето на Тифин дека „и сказната и анимацијата работат со стереотипи,

архетипови и клишеа“, односно со типизирани фигури и кодирани обележја што овозможуваат брзо препознавање и силен симболички ефект (ibid.).

Најпродуктивната врска меѓу сказната и анимацијата се отвора во метаморфозата. Тифин тврди дека „анимацијата е можеби најсовршеното место на магичното; нејзината моќ е во тоа што може да прикажува фигури кои целосно се менуваат надвор од границите на реалноста, на оној начин на кој магичните преобразби се случуваат во сказните“ (ibid.). Оваа способност ја поврзува анимацијата со едно од основните својства на сказновниот свет: формата не е конечно затворена, а телото, предметот и просторот можат да преминат во друг облик. Затоа Тифин го презема и заклучокот на Пол Велс дека „речиси сите анимирани филмови ја изведуваат таа дефиниција на метаморфозата како техничка и наративна ортодоксија, правејќи ја адаптацијата на сказната врз таа основа прашање на релативна леснотија“ (Wells, во Tiffin, 2009: 207). Анимацијата, според тоа, не ѝ дава на сказната само визуелна обвивка; таа ги активира својствата што сказната веќе ги носи во својата поетичка градба: конструираност, типизација, чудесност и преобразба.

Со видливата изграденост на анимираниот свет се поврзува и неговата авторефлексивна можност. Гледачот речиси секогаш знае дека пред него стои изграден свет, создаден преку линија, боја, модел, колаж, дигитална слика или стоп-моушн движење. Поради тоа медиумот полесно отвора простор за дистанца, ирониј и игра со жанровските очекувања. Ова не значи дека анимацијата по дефиниција ѝ припаѓа на постмодерната; поважно е што нејзините материјални услови, изградената слика, изведеното движење и високата стилска варијабилност, ја прават податлива за авторефлексивни постапки. Таа видлива изграденост често создава двослојна комуникација со публиката: детето ја следи фабулата, додека возрасниот гледач ги чита алузиите, стилските сигнали и ироничните процепи во самиот жанр, појава што Тифин ја препознава и во современите книжевни сказни.

Анимацијата овозможува и прецизна работа со телесноста, димензија од големо значење за адаптацијата на сказната. Сказната често произведува типизирани тела: прекрасната девојка, грдата фигура, џинот, вештерката, најмладиот син. Анимацискиот медиум може да ги доведе тие типизации до речиси иконска јасност, но може и да ги преуреди преку дизајнот и движењето. „Другото“ може да стане блиско и симпатично преку мекост на линијата; „убавото“ може да добие студен, оддалечен карактер преку аглеста

геометрија и стерилна палета; херојот може да понесе комична несовршеност преку несигурна моторика и нарушен ритам на движењето. Во анимацијата телото ја носи дејствената улога, но истовремено станува средство преку кое се пренесуваат вредносните распоредби на сказната, па понекогаш и нивното преиспитување.

Ако сказната создава впечаток на универзалност преку деконтекстуализација, анимацијата може да ја зачува таа неодреденост и истовремено да ја преведе во конкретна естетска форма. Преку минимализиран простор, симболички пејзажи и редукција на историските маркери, аниматорот може да изгради свет што изгледа како да важи насекаде. Но таа универзалност е стилски произведена. Одлуките за техника и визуелен јазик, дали светот ќе биде орнаментален или геометриски, натуралистички или карикатурален, рачно цртан или дигитален, носат повеќе од формална функција. Преку нив се обликува начинот на кој публиката го восприема односот меѓу нормата и исклучокот, меѓу она што е прикажано како природно и она што е означено како отстапување.

Анимираниот филм, особено во авторските и модернистичките традиции, не може да се врзе само за претставата за мек, ведар и детски визуелен свет. Неговата изразна сила често произлегува од способноста да работи со вознемиреност, осаменост, гротеска и нестабилна форма. Кај Гилиќ ова е поврзано со модернизмот во анимацијата: „во модернизмот најчесто нема антропоморфизирани животни [...] па често исчезнува и слаткоста и добродушноста на честопати насмеаните ликови“, а кога такви елементи сепак се појавуваат, најчесто станува збор за „ирониja, реинтерпретација“ или за „отворено разградување на традицијата“ (Gilić, 2024: 187). Оваа поставеност е важна за читањето на анимираните адаптации на сказната: визуелната форма не мора да ја смирува или разубавува приказната, ниту да ја враќа кон безбедна детска фантазија. Анимацијата може да ја изнесе потиснатата страна на сказновниот материјал: стравот, чудното, гротескното, осаменото тело, нарушениот простор и иронијата кон наследените жанровски очекувања.

5.3.1 Поетика на метаморфозата

Метаморфозата е една од најспецифичните можности на анимираниот филм и едно од основните начела на сказновниот наратив. Во играниот филм преобразбата најчесто се појавува како технички зафат: шминка, монтажа, визуелни ефекти или нарушување на

реалистичката подлога што бара оправдување во рамките на прикажаниот свет. Анимацијата поинаку ја поставува оваа можност. Бидејќи секој кадар е веќе изграден, нацртан, моделиран или компјутерски составен, промената на формата произлегува од самата материја на сликата. Затоа метаморфозата во анимацијата не се сведува на мотив што се прикажува; таа станува начин на обликување преку кој медиумот го разбира телото, движењето и чудесното.

Ајзенштајн ја теоретизира оваа особеност преку концептот на плазматичност: тело или форма што одбива да се затвори во стабилна морфологија, односно „откажување од вкочанетоста на еднаш-засекогаш закрепената форма, слобода од осификација (окостенелость, ossification), способност динамично да се прими која било форма“ (Эйзенштейн, 1985: 221). Во сказната слична слобода постои на наративно рамниште. Чудесното не настапува како надворешно нарушување на светот, туку како дел од неговите внатрешни правила. Кога анимацијата ја презема сказната, преобразбата не бара посебно оправдување: медиумот веќе ја носи можноста формата да се отвори, да попушти, да се распадне и повторно да се состави.

Метаморфозата има и силно визуелно дејство. Гледачот не го следи само исходот на промената, туку самиот процес во кој една форма се распаѓа, преминува и се раѓа како друга. Таа видливост ја активира длабоката желба за промена што фолклорот одамна ја обликувал преку мотивите на проклетство и ослободување, премин од животинско во човечко, испит на идентитетот преку изменет облик. Во сказновните модели преобразбата речиси секогаш има вредносна означеност: таа може да биде награда, казна, проверка или знак дека ликот преминал од една состојба во друга. Телото ја презема таа промена и ја прави видлива: она што во ликот било скриено, нарушено, заслужено или проколнато се појавува како нов облик. Анимацијата им дава на тие кодови непосредна визуелна сила, бидејќи овозможува промената на ликот да се изведе како промена на самата форма.

Овие функции на метаморфозата се препознаваат и во сказновната традиција и во анимираниот филм. Во класичните сказновни модели преобразбата често го придвижува самото дејство. Во „Принцот-жаба“ принцот е затворен во животински облик, а приказната се движи кон прекинување на клетвата и враќање на човечката форма. Во „Убавицата и sверот“ човечкиот идентитет е скриен во чудовишна форма, па преобразбата истовремено означува казна, проверка и можност за искупување. Во сказните од типот „Шесте лебеди“

на браќата Грим или „Дивите лебеди“ на Андерсен, промената на обликот ја носи драмската тежина на проклетството и избавувањето. Анимацијата ја презема оваа матрица и ѝ дава непосредна визуелна динамика: во *The Princess and the Frog*претворањето во жаба го поставува сижејниот развој; во *Brother Bear* преобразбата во мечка започнува како казна, а постепено станува пат кон морално созревање; во *Beauty and the Beast* враќањето во човечки облик го означува внатрешното менување на ликот. Во сите овие случаи метаморфозата ги поврзува телото, моралната состојба и местото што ликот го добива, го губи или повторно го освојува во заедницата.

Метаморфозата има и друга, подеднакво важна страна: анимацијата овозможува да се гледа самиот процес на менување на формата. Во книжевниот текст преобразбата најчесто се соопштува со збор, додека во анимацијата се развива како видлив настан, во самото движење на сликата. Сцената на преобразба во *Пепелашка*, каде тиквата станува кочија, глувците коњи, а облеката балски фустан, ја придвижува приказната, но истовремено стои како самостоен визуелен настан, кратка демонстрација на способноста на анимираната слика да ја ослободи формата од нејзината првична состојба. Слично се случува и во *Малата сирена*, каде преминот од рибја опашка во нозе е наративен пресврт, но и телесно искуство на болна и посакувана промена. Во *Патување со душите* (*Spirited Away*) преобразбите постојано ја поместуваат границата меѓу човечкото, животинското и духовното, па светот на филмот се гради како простор во кој обликот никогаш не е конечно стабилен. Во такви примери анимацијата го изведува она што книжевната сказна најчесто го именува: прелевањето на формата, мигот во кој едно тело ја напушта претходната состојба и влегува во друга.

Велс забележува дека метаморфозата во анимацијата ја постигнува „највисоката економија на наративниот континуитет“ и му додава посебна димензија на визуелниот стил на анимираниот филм, бидејќи ја отвора „флуидната апстрактна фаза“ меѓу фиксните својства на сликите пред и по преобразбата. Таа овозможува да се поврзат „навидум неповрзани слики“, воспоставувајќи нови односи меѓу линии, предмети и форми, а со тоа ги разнишува востановените претстави за „класичното раскажување“ (Wells, 1998: 69). Во таа апстрактна фаза ликот престанува да биде цврсто врзан за еден облик и влегува во состојба на премин. Таму најјасно се открива една од суштинските одлики на сказновното

чудесно: светот е отворен за преобразба, телото може повторно да се обликува, а границите меѓу човекот и животното, предметот и живиот организам стануваат подвижни.

Во играниот филм таквите премини најчесто се решаваат со монтажен пресек: еден кадар завршува, друг започнува. Анимацијата, пак, овозможува преобразбата да се следи како континуирано прелевање од форма во форма, при што самата транзиција станува носител на значење. Смислата на промената се создава и во начинот на минување меѓу почетната и крајната состојба. Дали формата попушта со отпор или со леснотија, дали преминот се чувствува како болка, игра, ослободување, насилство, растење или распад - сето тоа го одредува начинот на кој ја читаме самата трансформација.

Ворнер ја поставува метаморфозата во самото јадро на сказната, тврдејќи дека, повеќе од присуството на вили, моралната функција или среќниот крај, „метаморфозата ја определува сказната“ (Warner, 1995: xv–xvi). Велс, пак, ја издвојува како едно од темелните обележја на анимацијата, како „способност една слика буквално да се преобрази во друга, сосема поинаква слика“ (Wells, 1998: 69). Во преминот од фолклорен образец, преку литературна трансформација, до анимиран филм, ова значи дека приказната не се пренесува само како фабула. Самиот принцип на чудесното се преобликува во принцип на слика и движење. Авторската сказна може да ја именува промената, да ја објасни или да ја остави да дејствува како настан; анимираниот филм ја изведува како видлив тек, ритам и материјална промена на обликот. Поради тоа, анализата на анимираните адаптации треба да ги следи преобразбите како места каде што се решаваат прашања за телото, вредноста и припадноста: кои тела смеат да се менуваат, кои промени се наградуваат, кои се казнуваат и како линијата, текстурата, ритамот и движењето го обликуваат значењето на самата трансформација. Метаморфозата е една од точките каде што најсилно се допираат сказната и анимацијата; нејзиното место во анимираниот филм бара и поширок, генеалошки одговор.

5.3.2 Генеалогија на фантазијата

Анимацијата уште од своите почетоци се развива во близина на чудесното, илузијата и прикажувањето на светови што не се покоруваат на реалистичката веројатност. Велс забележува дека нејзините пионери работеле во доменот на фантазијата затоа што тоа било „прво, најсоодветниот начин на изразување за кинематографската форма, а уште

поконкретно за анимираната форма; второ, најразновиден модел преку кој се создаваат забава и илузија; и трето, најизразит речник преку кој може да се испитуваат сложеностите на човечката состојба“ (Wells, 1998: 15). Таквата ориентација станува едно од главните обележја на раната анимација затоа што анимираната слика не мора да потврди веќе постоечки свет; таа може да го создаде. Додека играниот филм својата уверливост во голема мера ја врзувал за регистрирањето на стварноста, анимацијата ја градела сопствената уметничка легитимација преку измислени простори, невозможни тела и движења што не зависат од физичките закони на снимениот свет. Нејзината историја затоа е тесно поврзана со фантастичното, и тематски и онтолошки. Анимираната слика не произлегува од нешто што однапред стоело пред камерата; нејзиниот свет најнапред треба да биде замислен и обликуван како слика.

Анимацијата може да им даде форма на светови што се просторно и временски недостапни: далечни кралства, митски пејзажи, носталгични простори, предели на сонот и чудесното. Во сказната тие светови најчесто се воспоставуваат преку неопределеност, преку рамки што не ги врзуваат настаните за конкретна географија или прецизен историски миг. Анимацијата ја претвора таа неопределеност во видлив свет во движење: тиквата станува кочија, луѓето стануваат птици, сеното се претвора во злато, а чудесното се јавува како непосреден визуелен настан. На тој начин таа не ја илустрира само сказната, туку ја презема нејзината основна постапка: невозможниот настан да стане прифатлив облик на свет. Во книжевниот текст чудесното функционира како договор на читањето, како прифаќање дека нешто е можно во рамките на раскажаниот свет. Во анимацијата истата можност добива форма, траење и движење. Ова е блиско до тврдењето на Мунитиќ дека анимацијата „повеќе го МЕНУВА отколку што го ПОТВРДУВА својот објект“, зашто „суштинската природа на анимирањето“ лежи во „МЕНУВАЊЕТО И НАДМИНУВАЊЕТО“, а не во повторувањето на еднаш постигнатиот „ОБЛИК-ДВИЖЕЊЕ“ (Munitić, 2007: 132). Така сказната преминува од вербално посредувано чудесно кон чудесно што се гледа, се движи и се восприема како дел од самата материја на филмскиот свет.

Сродноста меѓу анимацијата и сказната има двонасочен карактер. Сказната ѝ дава на анимацијата веќе обликуван репертоар на фантастични операции: магија, животни што зборуваат, чудесни предмети, преобразби. Анимацијата, од своја страна, му дава на тој репертоар движење, променлив облик и материјално присуство во сликата. Но генеалогијата

на фантастичното оди подлабоко од честото присуство на фантастични приказни во анимацијата. Таа е впишана во самата техника: во можноста неподвижното да се придвижи, неживото да добие привид на живот, а неповрзаните облици да влезат во нов однос. Затоа Мунитиќ уште во основното терминолошко разграничување ја определува анимацијата „од една страна како ПРИДВИЖУВАЊЕ НА НЕПОДВИЖНОТО, од друга - како ОЖИВУВАЊЕ НА НЕЖИВОТО“ (Munitić, 2007: 25). Во сказната натприродното исто така не предизвикува сомнеж; тоа се прифаќа како дел од правилата на светот. Анимацијата има слична предност, бидејќи фантастичното може да го постави уште во основата на прикажаниот простор: како се однесуваат телата, што може да направи материјата, како се движи предметот, каков облик може да добие живото или неживото. Гледачот не бара веројатност според реалистички мерила, туку ја следи внатрешната доследност на светот што филмот ја поставува: телото може да се издолжи, предметот да проговори, просторот да се свитка, а метаморфозата да не изгледа како исклучок.

Хиперреалистичката анимација отвора посебен однос меѓу чудесното и уверливото. Кај Велс таа не означува проста веродостојност, туку аналитичка мерка за „релативниот степен на реализам“ во анимацијата: Дизниевиот модел служи како точка според која другите анимирани форми се разгледуваат според блискоста или оддалеченоста од реалистичкиот код. Таквата стилска изведба се потпира врз повеќе конвенции: дизајнот, контекстот и дејството се приближуваат до репрезентацијата на стварноста во играниот филм; ликовите, предметите и просторот се однесуваат според препознатливи физички правила; звукот ја следи диегетската поставеност; телото се движи и реагира во согласност со вообичаените својства на човечките и животинските тела (Wells, 1998: 25–26). Во таков свет чудесното не исчезнува. Напротив, добива посилна сетилна убедливост токму затоа што се појавува во простор со опиплива материјална густина: светлина, текстура, тежина на телото, трага на движењето. Лотман ја опишува филмската перцепција како двопланско искуство во кое реалноста и условноста постојано се преплетуваат. Дури и кога гледачот на свесно ниво ја разбира нереалноста на она што го гледа, тој „емотивно се однесува кон него како кон вистински настан“ (Лотман, 1973: 5). Затоа во филмот, како што пишува Лотман, „ние истовремено ги гледаме и Хамлет и Смоктуновски“ (Лотман, 1973: 53). Ова двојно восприемање е особено точно за анимацијата: гледачот знае дека сликата е создадена,

цртана, моделирана или компјутерски изградена, но ја прифаќа според правилата на светот што таа го поставува.

Уверливоста на чудесното во анимацијата произлегува од доследноста на стилот, а не од натуралистичка веројатност. Кога светот од почеток е поставен како еластичен, преобразлив и симболички нагласен, настаните во него се прифаќаат според правилата што самиот ги воспоставува. Таквиот свет може да оживува предмети, да ги персонифицира животните, да го издолжува телото, да го згуснува времето или да скока преку просторот со еден визуелен гест. Сказната работи на сроден начин: кратка, густа форма, потпрена врз препознатливи функции, нагли пресврти и јасни врски меѓу настанот и значењето. Во таа редукција, во типизацијата и во брзото претворање на дејството во знак, анимацијата наоѓа форма што ѝ е изненадувачки блиска.

5.3.3 Алтернативни онтологии

Анимацијата не се задржува на прикажување измислени светови; таа го испитува и начинот на постоење во нив. Велс тврди дека анимацијата го нуди „најекспресивниот вокабулар преку кој може да се преиспитуваат сложеностите на човечката состојба“ (Wells, 1998: 16), а подоцна ја поврзува оваа можност и со „посложени промислувања за социокултурните и естетските епистемологии“ (Wells, 2002: 11). Телото и предметот во анимираниот филм не се врзани за физичките закони на реалниот свет; тие се движат според законите на стилот, ритамот и симболичката функција. Затоа анимираниот свет не ја презема стварноста како однапред дадена. Тој ја поставува како прашање: што значи да се постои во свет чии правила се условни, променливи и изведени? Кога телото може да се распадне и повторно да се состави, кога предметите оживуваат, а просторот се прекројува, „човечкото“ добива облик на процес: се создава, се менува и се проверува во самата игра на формите. Ликовите во таков свет не мора да бидат психолошки индивидуализирани фигури во реалистичка смисла. Тие можат да бидат згуснати облици на чувства, желби, стравови и социјални положби. Стравот се собира во сенка; алчноста се шири како тело што ја надминува сопствената мера; срамот се јавува како исчезнување, како повлекување на ликот од просторот што го населува. Кога тие невидливи сили добиваат линија, боја, движење и

ритам, анимацијата ја продолжува работата на сказната: апстрактните психички и социјални односи стануваат видливи, следливи и почувствувани во самото движење на сликата.

Анимацијата може да изгради визуелно уверлив, па и натуралистички свет, а во истиот кадар да внесе силно симболички обележани елементи: боја што носи страв, музички мотив што најавува закана, распоред на предмети што ја означува моќта. Таквата организација ѝ овозможува на анализата да ги задржи заедно конкретното социјално читање и поширокото егзистенцијално значење. Двата слоја можат да опстојат во истата слика, бидејќи анимацијата лесно ги менува степените на апстракција без да ја наруши доследноста на прикажаниот свет. Желбата и забраната, припадноста и Другоста, привлечноста и стравот можат да останат присутни во истиот визуелен простор, без да се сведат на едно стабилно значење.

Идеолошката насока на сказновната анимација не е однапред решена. Истата игра со условноста и чудесното може да пренесува и конзервативни и субверзивни пораки. Конзервативниот потенцијал се појавува кога алтернативниот свет се прикажува како саморазбирлив поредок: така е поставен животот, така треба да се живее, така завршува приказната. Не случајно уредниците на зборникот *Propaganda, Ideology, Animation* нагласуваат дека „од своите почетоци, анимацијата се користела како погоден канал за пренесување идеологија“ (Bobrowska, Bobrowski, Zmudziński, 2019: 8). Но истата постапка отвора и спротивна можност, бидејќи секој сказновен и анимиран свет покажува дека правилата се воспоставени, а со тоа и променливи. Прашањето тогаш се префрла кон самата организација на светот: кои преобразби се дозволени, кому му е признаено право на промена, кој останува затворен во улога, а кој добива можност да ја напушти.

Овие прашања ја прошируваат линијата фолклорен образец, литературна трансформација, анимиран филм. Во анимацијата сказната не пренесува само наследени мотиви и функции; таа моделира светови и, заедно со нив, можни облици на постоење. Затоа при анализата на конкретните анимирани адаптации треба да се следи какво устројство се воспоставува, кому му е достапна промената, дали Другоста се обликува како закана што треба да биде отстранета или како облик на живот што може да биде прифатен, и дали фантазијата ги потврдува постојните односи или ги изложува на преиспитување. Уредниците на зборникот *Propaganda, Ideology, Animation* забележуваат дека „основните структурни принципи на пропагандната комуникација имаат многу заедничко со басните и

сказните“ (Bobrowska, Bobrowski, Zmudziński, 2019: 10). Тоа е важно предупредување: сказновната поделба на просторот, ликовите и вредностите лесно може да се претвори во идеолошка шема на свои и туѓи, добро и зло, закана и спас. Тие распределби, во анимираниот филм, добиваат лице, боја, движење, глас и ритам.

***

Адаптацијата на сказната во анимација е втор творечки чин. Режисерот одново го распоредува материјалот: избира што ќе стане видливо, што ќе добие телесност, каков ритам ќе ја носи сцената и во кој миг чудесното ќе добие облик на преобразба. Таквите одлуки го надминуваат техничкото изведување, зашто преку нив се решава карактерот на новото дело. Кај Норштајн тоа е услов за режисерска самостојност: „ако режисерот почне да го следи секој детал од текстот што се адаптира за екранот, тогаш тој станува негов затвореник“ (Норштейн, 2005: 19). Анимираната адаптација започнува во мигот кога книжевниот текст престанува да биде образец за буквално следење и станува материјал за слика, движење, ритам, телесност и визуелна организација на чудесното. Следниот чекор се сценаријата и анимираните реализации поврзани со Шкловски, каде односот меѓу текстот, режисерската постапка и филмската форма веќе може да се следи во конкретни дела.

ГЛАВА VI:

6. Анимираните адаптации на Шкловски: сценарио, поетика и визуелна реализација

6.1 „Три мечки“

Местото на сказната во советската култура меѓу двете светски војни е силно врзано за идеолошките и педагошките расправи околу детската литература. Во 1920-тите таа станува проблематична не само поради обвинувањата за „мистицизам“, туку и поради својата способност да поттикнува фантазија што не се вклопува лесно во рационализираниот проект на модернизацијата. Советската културна политика не дејствувала само како надворешна цензура врз уметноста; таа настојувала да го преуреди општеството како естетски, идеолошки и воспитен проект. Борис Гројс затоа го опишува Советскиот Сојуз како „првиот целосно остварен естетски проект“, како трагедија „во која не останал ниту еден гледач“ (Groys, 1992: 5). Последиците брзо се пренесуваат и во институциите: сказните се повлекуваат од библиотечните фондови, Андерсен и Ершов се третираат како „непожелни“ автори, а против Корнеј Чуковски се води организирана кампања под покровителство на Крупска. Задачата на ова културно преуредување не била само „прочистување“ на детската литература, туку и создавање нов жанровски хибрид: „сказни за животи, сказни за автомобили, сказни без магија - всушност, сказни без сказна“ (Буткова, 2013: 149). Проблемот не лежел само во фантастичното како мотив, туку во имагинативниот простор што сказната го отвора и кој тешко може целосно да се стави во служба на идеолошка задача.

Во таков културен амбиент анимацијата добива особено погодно место за ново обликување на чудесното. Нејзината предност не произлегува од идеолошка предодреденост, туку од самите средства на медиумот: движење, деформација, визуелен трик, ритам и брза преобразба на телото и просторот. Преку тие средства чудото може да се појави како видлив ефект, без нужно да го задржи стариот метафизички хоризонт на волшебната сказна. Тежиштето постепено се поместува: чудесното сè поретко се доживува како продор од друг свет, а сè почесто како настан произведен од сликата, монтажата и

анимациското движење. Таквото поместување ѝ овозможува на анимацијата во 1920-тите да стане плоден простор за технички трик, визуелна игра и медиумско преобликување на сказновниот материјал, што во поинаков поетички клуч може да се забележи и кај раниот Дизни.

Во 1930-тите односот кон сказната значително се менува. Резолуцијата од 9 септември 1933 година за детското издаваштво создава услови таа повторно да биде вклучена во признатото поле на детската литература, а на Првиот сојузен конгрес на советските писатели во 1934 година Маршак отворено го истакнува нејзиното значење за детската публика.[23] Сепак, ова враќање не значи едноставно обновување на нејзиниот претходен статус. Новата легитимност на сказната е поврзана со очекувањето фантазијата да добие јасна воспитна и идеолошка насока. Социјалистичкиот реализам, според Гројс, не ја прикажува стварноста како непосредно дадена, туку како веќе насочена кон иднината: уметникот треба да го претстави светот „преобразен со труд“ и исполнет со „вистинска марксистичка содржина“, односно како „веќе постигната иднина“ (Groys, 1992: 8). Тоа прецизно го формулира Прохоров, според кого сказната во сталинистичката култура „требаше да им даде идеолошки правилен правец на фантазиите на детето... да не го ослободува, туку идеолошки да ја врзе неговата психа и иницијатива“ (Прохоров, 2008: 159). Сказната повторно станува важен дел од советската детска култура, но во рамка што ја признава нејзината имагинативна моќ само ако таа може да биде насочена, воспитно оправдана и идеолошки контролирана.

Во оваа историска рамка верзијата на Толстој на „Три мечки“ добива поинаква тежина отколку кога би се читала само како педагошки текст. Толстој ја адаптира англиската сказна уште во 1875 година, во контекст различен од советскиот, но резултатот е структура што подоцна ќе стане особено употреблива: кратка, јасна, ритмички организирана, со поука вградена во самото дејство. Таквата организација е во согласност и со неговите ставови во *Новая азбука*: текстот треба да биде составен така што „ученикот да може и без сугестивни прашања да го прераскаже прочитаното“ (Толстој, 1957: 3–4). Важноста на преработката на

[23] Самуил Маршак на Првиот сојузен конгрес на советските писатели во 1934 година јасно ја нагласува важноста на сказната и фантастичното за советската литература за деца: „Нашите поети и прозаисти имаат сè што е потребно за да создадат извонредна сказна, величествен фантастичен роман, херојска епопеја каква што сè уште не постоела“ види: С. Ј. Маршак, *О большой литературе для маленьких: доклад на 1-ом Всесоюзном съезде советских писателей* (Москва: Художественная литература, 1934).

Толстој не се исцрпува во русификацијата на англиската приказна. Таа создава форма чија внатрешна јасност, ритмичка прегледност и наративна концизност ја прават погодна за понатамошни преобразби, меѓу нив и за премин во анимиран филм. Затоа пред анализата на сценариото на Шкловски треба да се види како англискиот образец веќе ја содржи основата на подоцнежната визуелна организација: тријадност, повторување, предметна распределба и движење низ просторот.

На тој веќе обликуван материјал се надоврзува Шкловски. Кога во 1938 година пишува сценарио за куклено-звучен анимиран филм на Мосфильм, тој не поаѓа ниту од фолклорен образец во неговата условно „изворна“ форма, ниту од едноставен педагошки текст што може да се чита надвор од историскиот контекст. Пред него стои сказна што веќе претрпела најмалку две важни преобразби: Толстој ја пренел во руска книжевна и педагошка рамка, а советската култура од 1930-тите повторно ја вклучила во легитимниот простор на детското четиво, но под поинакви идеолошки услови. Сценариото на Шкловски не претставува изолиран чин на адаптација, туку наредна етапа во подолга низа на преработки. Затоа неговата анализа добива полна смисла само ако претходно се имаат предвид и англискиот сказновен образец и верзијата на Толстој.

6.1.1 „Златокоса и трите мечки“ - англискиот образец и фолклорниот архетип

Англофонскиот сказновен образец на „Златокоса и трите мечки“ не стои како едноставен „оригинал“ од кој произлегуваат подоцнежните верзии. Уште во неговите рани книжевни облици се оформуваат својства што ќе бидат пресудни за понатамошните преработки: тријадна организација, повторување со варијација, јасно распределени реплики, изразена предметност и постепено откривање преку траги. Тие својства го прават образецот податлив за премин кон Толстој, а потоа и кон Шкловски. Приказната веќе е организирана во одвоени ситуации, во движење низ куќата и во ритмичко повторување на дејството - елементи што подоцна можат лесно да се распоредат во сцени, кадри и анимациски ритам.

Стабилноста на оваа сказна произлегува од долг процес на варијантност, редакција и постепена канонизација, а не од постоење на еден цврст и непроменлив извор. Хелман потсетува дека приказната првпат е објавена како анонимна народна сказна во Англија во

1837 година под наслов *The Story of the Three Bears*; во таа рана верзија трите животни се машки мечки, натрапникот е стара жена, додека девојчето Среброкоса (*Silver-Hair*) се појавува дури во 1850 година, додека семејната структура на мечките се оформува нешто подоцна. Овие поместувања покажуваат дека станува збор за текст што долго се движи меѓу усна циркулација, авторска обработка и детско-литературна кодификација. Затоа Џејкобс може да ја нарекува таа приказна „единствениот пример што го познавам на сказна што може со сигурност да се проследи до конкретен автор, а сепак станала народна сказна" (Jacobs, 1890: 150). Промената на фигурата на натрапникот го менува и начинот на кој се чита влегувањето во туѓиот простор. Во раните печатени изданија, како кај Роберт Саути, натрапничката е морално обележана како „безобразна, лоша стара жена". Подоцнежната замена со девојче ја задржува истата фабуларна шема, но ја менува рецепцијата на прекршувањето: влегувањето во куќата на мечките веќе не се чита само како грубо нарушување на туѓиот ред, туку и како детска љубопитност, испробување и ненамерно преминување на граница. Така една иста приказна, со секоја нова обработка, може да добие поинаков воспитен, морален или разигран акцент.

Англиската верзија е цврсто организирана околу тријадната распределба на предметите во домот на мечките: секој предмет постои во три големини, а секоја големина му припаѓа на точно одреден член на семејството. Овој распоред не е само композициона симетрија; тој создава визуелна мапа на куќата, во која движењето од предмет до предмет истовремено станува движење низ разликите меѓу големо, средно и мало. Мечките, при тоа, се обликувани пред сè преку просторот што го населуваат и преку распоредот на предметите што ги опкружуваат: „Секој од нив имаше своја чинија за кашата... И секој од нив имаше свое столче за седење... И секој од нив имаше свој кревет за спиење" (Steel, 1918: 21). Куќата не се опишува како амбиент со развиена атмосфера или со нагласена живописност, туку како уреден внатрешен поредок во кој секој предмет има свое место и свој сопственик. Поради тоа, раскажувачот не се задржува на изгледот на домот, туку на распределбата: важно е кому што му припаѓа и како тој распоред подоцна ќе биде нарушен. Тројноста, меѓутоа, не служи само за формално повторување, туку и за создавање јасен наративен ритам. Дури со третата варијанта шемата станува целосно читлива: првите два случаи го подготвуваат правилото, а третиот го исполнува и го заокружува очекувањето. Затоа тројноста има толку истакнато место во фолклорните облици; како што забележува Олрик, „ништо не го разликува

најголемиот дел од народното раскажување од современата литература и од стварноста толку силно како бројот три“ (Olrik, 1965: 133). Во „Златокоса и трите мечки“ тоа не се гледа само во формалната распределба на предметите, туку и во начинот на кој приказната го води вниманието на читателот: секое повторување внесува мала разлика, а таа разлика му дава тежина на третиот член од низата. Така тријадната организација станува основа за повторување, споредување и очекување: читателот однапред го препознава редот на дејството, а секоја мала промена во третата варијанта добива посебна тежина. Подоцна, кај Толстој и Шкловски, истата градба лесно ќе се пренесе во ритам на сцена, гест и кадар.

Во оваа сказна границата меѓу фолклорното и литературното не може остро да се повлече. Фабулата е сведена на јасен и лесно препознатлив низ: влегување во туѓ простор, испробување на туѓи предмети, нарушување на редот, откривање на трагите и бегство. Приказната дејствува како силно редуциран сказновен образец: ги задржува основните односи и последици, а ги отстранува сите елементи што не му се потребни на дејството. Таквата градба добро се согласува со согледувањето на Проп дека „постојаните, стабилни елементи на сказната се функциите на дејствувачките лица, независно од тоа кој и како ги извршува. Тие ги образуваат основните составни делови на сказната“ (Пропп 1928, 30), бидејќи и во „Златокоса и трите мечки“ низата дејства, а не психолошката разработеност на ликовите, го носи главниот структурен товар. Лити, од своја страна, забележува дека „одбивањето да се опишуваат несуштинските подробности ѝ ја дава на европската сказна нејзината јасност и прецизност“ (Lüthi, 1976: 50). „Златокоса и трите мечки“ го изведува чудесното без богат волшебен инвентар, без помошници и без преобразби, користејќи обичен домашен материјал, каша, столчиња, кревети и куќа, така што сказновната структура се гради со предметен свет близок до секојдневното искуство.

Куќата на мечките е уреден домашен простор во кој секој предмет однапред има свој сопственик, своја големина и своја положба. Повторливата конструкција „секој од нив имаше...“ постојано го нагласува тој распоред: светот е обликуван според јасна распределба, а разликите меѓу големо, средно и мало ја означуваат распределбата на просторот и предметите. Во таков поредок, мечките не се прикажани како диви суштества, туку како „учтиви, добро воспитани мечки“ што излегле да почекаат кашата да се олади, а нивниот дом останува незаклучен затоа што почива врз доверба (Steel, 1918: 21). Поради тоа, влегувањето на Златокоса станува нарушување на веќе воспоставен домашен ред.

Комичниот упад во туѓ простор добива вредносна тежина: девојчето не влегува во празна куќа, туку во распоред што почива врз доверба.

Важно за начинот на кој приказната го обликува влегувањето на девојчето во куќата е постепеноста на самиот чин. Таа не ја пречекорува границата одеднаш. Најнапред „погледна низ прозорецот“, а потоа „sирна низ клучалката, зашто воопшто не беше добро воспитано девојче“ (Steel, 1918: 21). Пречекорувањето, значи, започнува уште во самиот поглед. Прозорецот сè уште му припаѓа на граничниот однос кон туѓиот простор; клучалката веќе отвора поинтимно и понасилно навлегување во она што не му припаѓа на девојчето. Приказната внимателно ја засилува тежината на нејзината постапка: од љубопитност, преку недозволено sиркање, до влегување без покана. Незаклучената врата функционира како знак на отвореност што претпоставува доверба и мерка - услови што девојчето не ги признава. Овој постепен влез е важен за подоцнежните медиумски преработки, бидејќи приказната уште тука го организира нарушувањето како серија од видливи премини: поглед, праг, предмет, трага.

Нараторот воведува и една можност што останува нереализирана: ако девојчето почекало, „можеби тие ќе ја поканеа на појадок“ (Steel, 1918: 21). Таа кратка забелешка е важна, бидејќи покажува дека сцената не се сведува само на влегување без покана во туѓ дом, туку вклучува и пропуштена можност за прифатлив прием. Проблемот, според тоа, не лежи во самата недостапност на храната и куќата, туку во начинот на пристап до нив: без поздрав, без чекање и без дозвола. Девојчето не стапува во куќата како гостинка, туку како некој што самоволно присвојува туѓ простор и туѓи добра.

Златокоса постапува низ постојана споредба меѓу три варијанти: кашата е „премногу жешка“, „премногу студена“, па дури третата е „токму по мера“; истото се повторува и со столчињата, а потоа и со креветите. Оваа серијална поставеност создава впечаток дека меѓу двете крајности постои точка на најголемо вклопување. Но во приказната таа точка не води кон рамнотежа, туку кон присвојување. Она што најмногу ѝ одговара на Златокоса не останува само испробано: од кашата „токму по мера“ таа изела сè, а столчето „токму по мера“ го скршила (Steel, 1918: 21–22). Сказната јасно покажува дека субјективната удобност не создава право на користење. Напротив, токму таму каде што предметот најсилно ја привлекува, девојчето најотворено ја пречекорува границата на она што не му припаѓа.

Златокоса е јасно морално кодирана фигура, без посебно развиен внатрешен свет. Приказната не нуди внатрешен монолог, сложена мотивација или биографска позадина; уште пред да ја види куќата, таа е означена како непослушна, бидејќи била испратена „по една работа“, а наместо тоа „фаќала пеперутки“ (Steel, 1918: 21). Подоцна раскажувањето ја именува како „дрска“ и „невоспитана“, а на крајот ја опишува како „намуртена“, „зашто беше девојче со лош нарав“ (Steel, 1918: 22). Ликот се организира преку низа јасно видливи постапки: влегува, пробува, крши, заспива, бега. Таквата изграденост преку дејства, а не преку внатрешна психолошка разработка, ја прави приказната особено погодна за понатамошни преработки во медиуми што работат со гест, движење и ситуација. Текстот не ја оправдува нејзината постапка со околности или нужда, туку постојано ја врзува за непослушност и невоспитаност како јасно морално обележани особини.

Во втората половина од приказната вниманието се преместува од постапките на Златокоса кон постепеното откривање на она што се случило во куќата. Мечките не ја затекнуваат сцената како нешто веќе разјаснето; она што се случило го реконструираат преку оставените знаци: најнапред во кашата, потоа во столчињата, а на крајот и во самото присуство на девојчето. Предметите што претходно го означуваа домашниот ред сега сведочат за негово нарушување. Првата трага е храната: „НЕКОЈ ЈАДЕЛ ОД МОЈАТА КАША!“, а кај најмалото мече откритието добива поизразена форма: „НЕКОЈ ЈАДЕЛ ОД МОЈАТА КАША, И ЈА ИЗЕЛ ЦЕЛАТА!“ (Ibid). Истата линија продолжува и со столчињата, каде нарушувањето станува уште поопипливо, бидејќи веќе не станува збор само за туѓо присуство, туку и за штета: „И ГО ПРОДУПИЛ ДНОТО!“ (Ibid). Финалната реплика, „И ЕВЕ ЈА, СÈ УШТЕ Е ТУКА!“ (Ibid), ја заокружува оваа постапка на откривање: трагите конечно водат до самата натрапничка.

Спалната соба е просторот во кој присуството на Златокоса најјасно се покажува како недозволено. Да се вкуси туѓа храна веќе значи присвојување на нешто што не ѝ припаѓа; да се седне на туѓо столче значи уште подлабоко навлегување во туѓиот домашен поредок; да се легне и да се заспие во туѓ кревет значи влез во најзаштитениот дел од домот. Тука формулата „токму по мера“ ја добива својата најсилна смисла: она што најмногу ѝ одговара на Златокоса не останува само предмет на испробување, туку станува место во кое таа се сместува како да е свое. Затоа и нараторската забелешка е толку недвосмислена: „Ете ја жолтата глава на Златокоса, таа немаше што да бара таму” (Steel, 1918: 22). Во овој миг

приказната веќе не зборува само за љубопитност и невоспитаност, туку за навлегување во простор што најмалку може да се присвои без дозвола.

Кулминацијата е врзана за звукот. Малиот глас, „толку остар и пискав, што веднаш ја разбуди", го прекинува мигот во кој Златокоса се однесува како туѓиот простор веќе да ѝ припаѓа (Ibid). Разликата меѓу трите гласа добива јасна драматуршка функција: најмалиот глас е оној што ја буди и ја оттурнува од привидната сигурност на сонот. Прозорецот, кој на почетокот служеше за љубопитно загледување во куќата, на крајот станува пат за бегство. Така приказната воспоставува јасна кружна врска меѓу почетокот и крајот на девојчето во домот на мечките. Отвореноста што ѝ овозможи да се приближи до куќата, сега ѝ овозможува и да исчезне од неа. Прозорецот, според тоа, не е само практичен детаљ, туку елемент што ја врзува целата епизода во компактна наративна целина.

На крајот не дознаваме што точно ѝ се случило на Златокоса. Наместо еден сигурен исход, сказната нуди неколку можности: „дали си го скршила вратот... или... се изгубила... или... добила ќотек... никој не може да каже" (Ibid). Важноста на оваа завршница лежи во тоа што не ја затвора поуката во една единствена формула. Напротив, ја остава отворена, а со тоа и понеудобна. Читателот не добива готов морален заклучок, туку низа можни расплети, па казната останува како закана што не се фиксира во еден облик. Таа отвореност ѝ дава на приказната посилен морален немир отколку што би ѝ дала една едноставна и јасно заокружена казна.

Во „Златокоса и трите мечки" чудесното е сместено во непосредна близина на секојдневното. Куќата во која влегува девојчето во сè наликува на човечки дом: има маса, чинии, столчиња, кревети и уреден домашен живот. Необичноста произлегува од фактот што таквиот дом им припаѓа на мечки. Џексон пишува: „Фантастиката не се состои во измислување некаков друг, нечовечки свет; таа не е трансцендентална. Таа се состои во превртување на елементите на овој свет, во нивно повторно поврзување во нови односи, за да се создаде нешто чудно, необично и навидум 'ново', нешто апсолутно 'друго' и различно" (Jackson, 1981: 8). Во оваа приказна чудесното се создава преку мало, но суштинско поместување на познатиот свет: домашниот простор останува препознатлив, а сепак ја губи обичната сигурност.

Приказната е нагласено визуелна, бидејќи се развива низ низа кратки и јасно издвоени сцени: доаѓањето до куќата, погледот низ прозорецот, ѕиркањето низ клучалката,

влегувањето, пробувањето од трите чинии, трите столчиња и трите кревети, враќањето на мечките, откривањето на трагите и бегството. Секоја сцена е прегледна, лесно замислива и погодна за понатамошно сликовно или драмско обликување. Раскажувањето не се потпира врз долго објаснување, туку врз распоред на дејства и предмети. Оваа предметност подоцна ќе стане особено погодна за сценаристичката обработка на Шкловски. Домашните предмети во „Златокоса и трите мечки“ не остануваат обичен декор: кашата, столчето и креветот го носат дејството, ја бележат повредата на туѓиот дом и го водат откривањето на натрапничката. Во нив веќе се наоѓа она што сценариото ќе го пренесе во видлив ритам: предметот како трага, доказ и носител на дејство. Англискиот образец останува отворен за нови преработки поради својата јасна внатрешна организација: варијантноста, повторувањето, издвоените сцени и сместувањето на чудесното во домашен простор создаваат форма што лесно преминува во книжевни и медиумски облици. Толстој ги презема овие својства и ги преточува во покус, почист и педагошки насочен текст; кај Шкловски истата основа ќе се распореди според барањата на сценариото и анимацијата, каде во преден план излегуваат сцената, ритамот, предметните траги и самиот чин на откривање.

6.1.2 Сказната „Три мечки” на Толстој: адаптација, русификација и културен трансфер

„Три мечки“ на Толстој настанува во рамките на промислен педагошки проект, во кој сказната добива културна и воспитна задача. За Толстој образованието не значи просто дисциплинирање на детето, ниту сведување на неговиот свет на однапред зададена поука; тоа треба да го поддржи развојот, да го насочи без да ја задуши внатрешната живост. Оваа разлика тој ја поставува преку односот меѓу воспитувањето како ограничено влијание и образованието како поширок процес на растење. Целта на секое влијание врз детето е, како што пишува, „да постигнеме најголема можна хармонија во смисла на вистината, убавината и доброто“, а занемарувањето на „хармонијата на развојот“ е „вечната грешка на сите педагошки теории“ (Толстој, 1936: 321). Во таа педагошка замисла сказната не стои како надворешно додадена поука. Таа е форма преку која детето влегува во јазикот, ритамот и смислата, во просторот меѓу самостојното усвојување и внимателното насочување. Толстој

ја презема фабулата, но ја преобликува нејзината структура, перспектива и културен идентитет, создавајќи текст што подоцна ќе се покаже особено податлив и за нов медиум.

Во *Новая азбука* (1875) оваа педагошка замисла добива конкретна текстуална форма. Во предговорот Толстој бара текстовите да бидат составени така што ученикот да може и без насочувачки прашања да го прераскаже прочитаното, а целта ја определува како настојување „за најмала цена да им даде на учениците најголемо количество разбирлив материјал, распореден во правилна постепеност“ (Толстој, 1875). Затоа текстовите се кратки, прегледни и свртени кон реалното дете-читател, а не кон апстрактна претстава за детската публика. Толстој го ослободува раскажувањето од вишок коментар, отворена морализација и описен украс, за смислата да произлезе од движењето на дејството. Во тоа се состои особеноста на „Три мечки“: едноставноста треба да се разбере како строго избрана форма, а не како отстапка пред детскиот читател; во неа јазикот, ритамот и настанот се сведени на најнеопходното.

Во советската култура, особено во 1920-тите, сказната станува проблематична поради својата врска со фантазијата, чудесното и старите облици на верување. Но тоа не значи дека таа исчезнува од детската литература; напротив, нејзината форма се преобликува така што може да се вклопи во новите воспитни и идеолошки очекувања. Во поширока историска перспектива, Зајпс забележува дека „образованите писатели намерно ја присвоиле усната народна сказна и ја претвориле во вид книжевен дискурс за обичаите, вредностите и манирите, за децата и возрасните да бидат цивилизирани во согласност со општествениот код на своето време“ (Zipes 2006: 11). Кај Толстој сказната добива оправдување преку педагошката употребливост, јасноста на формата и можноста детето самостојно да го совлада текстот. Затоа „Три мечки“ станува посреднички текст: краток, прегледен, ритмички уреден, лесен за прераскажување, изграден од едноставни и јасно одвоени ситуации што можат да преминат во драматизација, сценарио и анимација. Шкловски почнува од текст што веќе е педагошки прочистен, книжевно стабилизиран и културно прифатен, а не од необликуван фолклорен материјал.

Преминот од англискиот образец кон „Три мечки“ на Толстој е културна преработка изведена преку две поврзани операции: скратување и русификација. Имињата, предметите, говорниот ритам и педагошката концизност ја внесуваат сказната во руски јазичен и воспитен простор. Толстој, како што покажува Хелман, „го обликувал опширниот англиски

текст во согласност со својот идеал на едноставност и јасност и така го скратил на приближно половина од должината на оригиналот“ (Hellman, 2014: 168). Зад оваа преработка, според истиот автор, стои конкретно печатено издание на Routledge од 1867 година, а една од најважните траги е изразот *tiny bear*, кој Толстој подоцна го цитира и во *Ана Каренина* и кој пред 1875 година не се среќава во други познати верзии на сказната (Hellman, 2014: 166–167). Во руската верзија изразот не е преземен буквално, туку се преобразува во „маленький медвежонок“, именуван како Мишутка. Станува збор за свесна авторска преработка изведена врз веќе книжевно обликуван текст.

Првата и најочигледна промена кај Толстој е редукцијата. Како што забележува Хелман, „коментарите на нараторот се отстранети; истото важи и за завршетокот со неговата морална поука (непоканети гости не треба да влегуваат во туѓи домови)“ (Hellman, 2014: 168). Воспитната насока, со тоа, се пренесува во самото движење на дејството: девојчето влегува, пробува, крши, заспива; мечките се враќаат, откриваат, реагираат, ја бркаат. Смислата се создава низ ритамот на нарушената домашна уреденост и низ последиците што произлегуваат од тоа нарушување. Жанрот, во смисла на Бахтин, е „претставник на творечката меморија во процесот на книжевниот развој“ (Bakhtin, 1984: 106), според кое Толстој ја задржува сказновната матрица, но ја прави поконцизна и ја приспособува кон својата педагошка замисла. Со отстранувањето на авторскиот коментар поуката не исчезнува од текстот; таа се преместува во распоредот на постапките, реакциите и нивните последици.

Втората голема промена се однесува на распределбата на перспективата. Хелман забележува дека „за Толстој, јунакот јасно не е девојчето, туку семејството мечки“ (Hellman, 2014: 168). Таа промена се најавува уште во почетокот: „Едно девојче излезе од дома и замина во шумата. Во шумата таа се загуби“ (Толстой, 1875). Девојчето останува без име и без внатрешна разработка; мечките, напротив, веднаш се појавуваат како семејство, со имиња, старосна хиерархија и различни гласови: Михаил Иванич, Настасја Петровна и Мишутка. Раскажувањето се врзува за нивниот дом и за уреденоста што владее во него. Затоа перспективата е ограничена: текстот ги следи движењата на девојчето, но не влегува во нејзината свест. Во термините на Женет, овие делови се доближуваат до моделот „Наратор < Лик (нараторот кажува помалку од она што ликот го знае)“ (Genette, 1980: 189). Читателското внимание постепено се пренесува од самото навлегување на девојчето кон

домот на мечките, кон повредената уреденост и кон реакцијата што ја предизвикува нејзиното присуство.

Третата трансформација го засега културниот идентитет на приказната: Толстој ја русифицира англиската сказна. Хелман забележува дека „она што Толстој го направил — и тоа е неговата најрадикална промена во текстот — било да ги направи мечките и нивната околина јасно руски“ (Hellman, 2014: 169). Именувањето има пресудна улога во таа промена. Во верзијата на Толстој семејството мечки се впишува во препознатлив руски културен круг: таткото е Михаил Иванич, мајката е Настасја Петровна, а мечето е Мишутка. Хелман потсетува дека Миша и Мишка се традиционални мечешки имиња во рускиот фолклор, а во сказната „Мачорот и лисицата“ се среќава и мечка со името Михаило Иванич. Тоа покажува дека Толстој не избира имиња произволно; тој ја воведува приказната во поле на веќе постојни културни асоцијации. Англискиот образец, со тоа, не е само пренесен на руски јазик. Тој е преместен во друг знаковен простор, каде имињата, семејната хиерархија и домашните предмети добиваат нови вредносни и емоционални акценти.

Ова преместување се гледа и во предметниот слој на сказната. Толстој не го избира зборот „супа“, туку „похлёбка“, ознака што, како што забележува Хелман, носи призвук на семејна и секојдневна руска трпеза. Истиот ефект го создаваат сината чашка и синото перниче на Мишутка (Толстој, 1875): просторот добива конкретност, топлина и културна препознатливост. Тука може да се повика и Лотмановото сфаќање на семиотичката граница како збир од преводливи „филтри“, низ кои текстот се пренесува во друг јазик и во друга семиосфера (Lotman, 1990: 140). Кај Толстој тој премин ги опфаќа и јазикот и културната материја на приказната. Англиската сказна минува низ руска обработка, па домот на мечките веќе не функционира како неутрален сказновен простор, туку како заштитена семејна средина со свои имиња, предмети и внатрешна блискост.

Поради тоа и влегувањето на девојчето добива поголема вредносна тежина. Таа не влегува само во туѓа куќа, туку во простор што е веќе означен како свој, домашен и културно препознатлив. Хелман во таа насока забележува дека во текстот постои „јасна поделба меѓу своето и другото“ (Hellman, 2014: 168), а девојчето подоцна го именува како „непознатото друго“ (Hellman, 2014: 170). Така приказната го поместува својот акцент од поединечната детска епизода кон сликата на домот како место на ред, припадност и семејна

самопрепознатливост. Влегувањето на девојчето станува нарушување на таа заштитена средина, а не само случајна авантура во шумата.

Русификацијата кај Толстој не е само културен, туку и поетички зафат. Со именувањето, со деминутивите и со отстранувањето на вишоците, текстот добива почист ритам и појасна дејствена линија. Почетокот е составен како низа јасно одвоени дејствија: „Вратата беше отворена; таа sирна внатре, виде дека во куќичката нема никого и влезе“ (Толстой, 1875). Истиот принцип се одржува низ целата сказна: влегување, поглед, проба, избор, кршење, заспивање. Раскажувањето напредува преку кратки и јасно изделени отсечки, а нивниот распоред го носи значењето без потреба од дополнителен објаснувачки коментар. Ајзенштајн за вакви низи забележува: „Од наша гледна точка, тоа се монтажни фрази. Списоци на кадри“ (Eisenstein, 1949: 32). Кај Толстој таа логика сè уште не е филмска во медиумска смисла, но веќе е присутна како начин на организирање на дејството. Во самата структура на сказната се насетува распоред што лесно може да се расчлени во сцени.

Тројноста кај Толстој добива речиси геометриска прегледност. Девојчето ги испробува трите чашки, трите столчиња и трите кревети, а секоја низа се движи кон предметите што му припаѓаат на Мишутка како завршна и најприродна точка на изборот. Во текстот тоа се искажува преку јасни, телесно проверливи оценки: „Кашата на Мишутка ѝ се виде најдобра од сите“, „така ѝ беше убаво“, „креветчето ѝ беше по мера“ (Толстой, 1875). Изборот се гради преку вкус, допир, мера и удобност; текстот не дава апстрактна проценка, туку низа телесни проби. Овие сцени делуваат непосредно затоа што Толстој не ја објаснува психолошки привлечноста на просторот; тој ја дава како низа проби. Девојчето го запознава домот преку вкус, положба на телото и мера на предметот. Подоцнежната анимациска преработка лесно ја презема оваа основа, бидејќи гестот, движењето и распоредот во кадарот се веќе подготвени во самата организација на сказната.

Особена тежина кај Толстој добиваат и типографијата и звучната распределба. Според Хелман, различните големини на буквите за извиците на мечките потекнуваат од изданието на Routledge, а Толстој во писмо од 8 март 1875 година изречно барал местата напишани со големи, средни и мали букви да се печатат со различни типови (Hellman, 2014: 168–169). Во самата сказна тоа решение веднаш станува функционално: „Кој сркал од мојата чашка!“, потоа истото со помал интензитет, па кај Мишутка: „Кој сркал од мојата чашка и сè исркал!“ (Толстой, 1875). Текстот очигледно е обликуван и за читање на глас. Разликите

меѓу „зарика со страшен глас“, „зарика не толку гласно“ и „записка со тенок глас“ не внесуваат само живост, туку создаваат прецизна звучна градација што ја води изведбата на текстот (Толстой, 1875). Така сказната дејствува и како мала партитура за глас, ритам и интонација.

Толстој ја задржува чудесноста на основната ситуација, но ја лишува од волшебна реторика. Нема воведна дистанца од типот „си биле еднаш“, нема објаснување зошто мечките имаат куќа, мебел и говор. Во теоријата на сказната ваквата постапка најчесто се врзува за еднодимензионалноста: чудесното се прима како составен дел од светот во кој се движат и луѓето и животните, без шок и без чувство на натприроден упад. Лити забележува дека „сказновниот јунак што се среќава со животни, ветрови или ѕвезди што зборуваат не покажува ни зачуденост ни страв“ (Lüthi, 1986: 8). Толстој постапува во таа насока. Чудесното е прозирно, секојдневно, без мистичен ореол. „Три мечки“ стои на пресек меѓу сказна, приказна за животни и поучен расказ: привлечноста на чудесното останува сочувана, но во крајно дисциплинирана форма.

Толстој ја одбегнува психологизацијата на приказната. Девојчето нема внатрешен монолог, биографска заднина или посебно образложена лична драма. Таа е носител на дејството, а тежиштето се пренесува врз прегледноста на секвенците, ритамот на постапките и вредносната распределба на светот во сказната. Индивидуалноста на ликовите се гради преку телесна големина, глас, околина, предмети и место во текот на настаните. Таквата градба е блиска до анимацијата, каде препознатливоста на ликот често се воспоставува преку силуета, движење, интонација и повторлив модел на однесување. Големиот мечок, мајката мечка, малиот Мишутка и безименото девојче се разликуваат уште на рамништето на сценската поставеност. Прочистен, културно преобликуван, звучно расчленет и сценски прегледен, текстот природно се отвора кон подоцнежната адаптација на Шкловски.

„Три мечки“ на Толстој е културен трансфер, поетичка преработка и педагошко обликување. Неговата компактност — јасни секвенци, предметна организација, звучна разграниченост и отсуство на психологизација — му овозможува на Шкловски да ја пренесе сказната во сценаристичка форма без да ја распадне нејзината основна структура. Преминот кон Шкловски ја продолжува преобразбата што започнува со англискиот образец, а кај Толстој добива постегната форма: истата сказновна структура прима нова функција и нов медиумски облик.

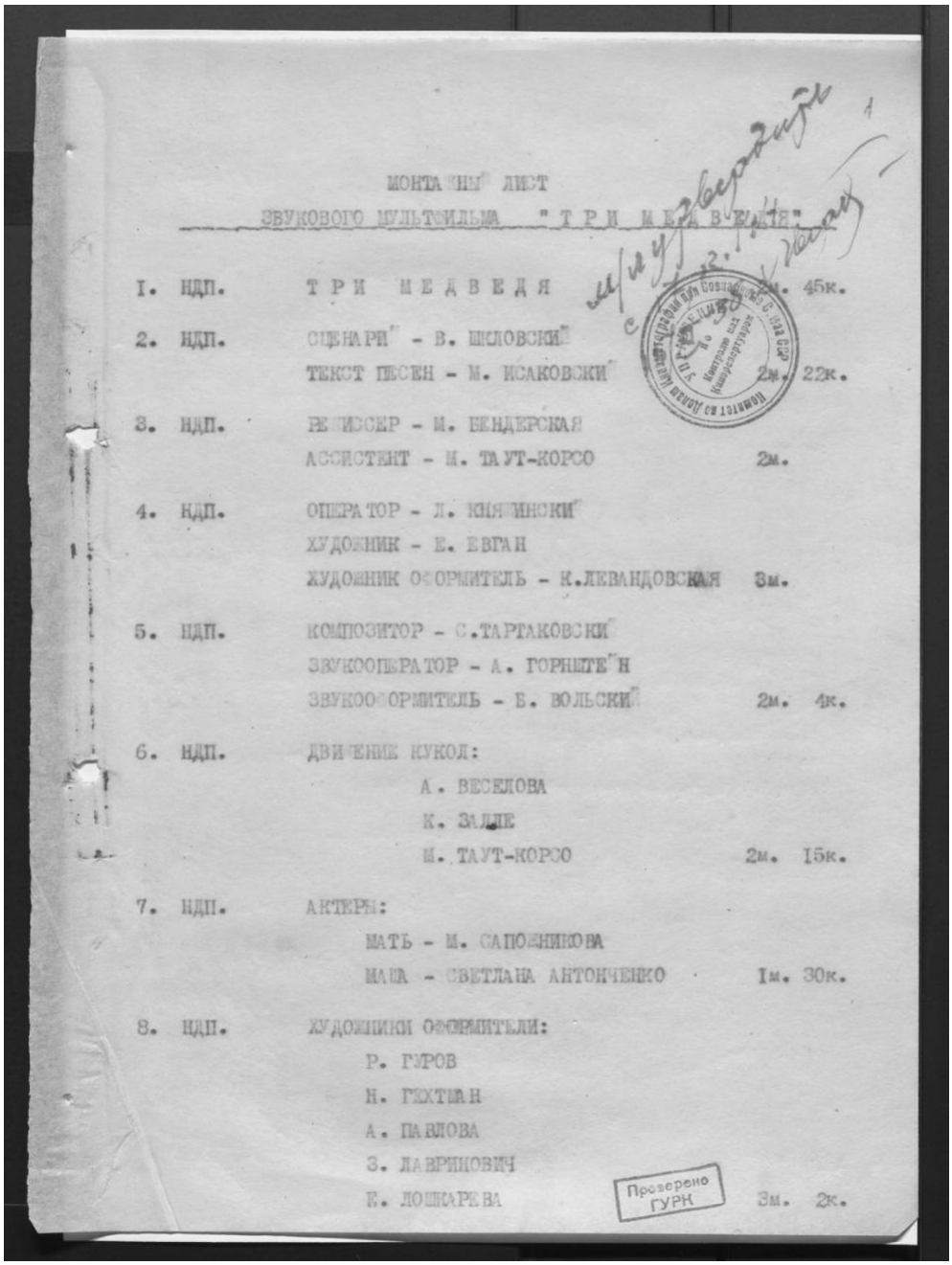
6.1.3 Сценариото на Шкловски: повторувањето како визуелен ритам и наративна постапка

За разлика од „Три дебелковци“ и „Сказна за златното петле“, кај „Три мечки“ анализата не може да се потпре врз зачуван филмски материјал. Куклено-звучниот анимиран филм на Мосфильм од 1938 година, во режија на Марија Бендерска, според достапните податоци не е зачуван. Поради тоа сценариото станува главниот документ преку кој може да се следи преминот од книжевната сказна на Толстој кон предвидената анимациска форма. Роман Јакобсон го определува интерсемиотичкиот превод како „толкување на вербалните знаци со помош на знаци од невербални знаковни системи“ (Jakobson, 1959: 233). Во овој случај преведувањето од книжевен текст кон анимациска форма може да се следи во работна, уште непотполно реализирана форма: сценариото на Виктор Шкловски од 1938 година ја внесува сказната во систем на кадар, план, времетраење, песна, движење на куклите и звучно упатство. Вербалниот наратив се распоредува во ритам, гест, пауза, предметна акција и монтажна врска. Затоа аналитичкото тежиште се поместува од списокот на задржани и исфрлени елементи од Толстој кон начинот на кој прозната структура се преведува во можен анимациски тек.

Толстој ја претвора англиската матрица во педагошки и ритмички прочистен текст; Шкловски ја внесува таа веќе обликувана сказна во нова драматуршка рамка. Класичниот мотив на девојчето што влегува во куќата на мечките повеќе не стои на почетокот на дејството. Пред него се поставени детската соба, непослушноста, играчките, мајчината забрана и сонот. Сценариото започнува во интимниот простор на детската соба, со „големиот кревет“ и „малото креветче“ во кое спие Маша; над таа сцена се слуша песната на зајчето: „Бедниот Мишка, бедниот зајко, / што да правиме, како да бидеме? / Нашата млада стопанка не сака / да нè сака...“ (кадар 11). Таа почетна промена го поместува етичкото тежиште на сказната. Во англиската верзија и кај Толстој престапот се врзува за нарушувањето на туѓиот дом; кај Шкловски најнапред се отвора проблемот на односот кон сопствениот предметен свет. Маша се однесува грубо, небрежно и невнимателно кон играчките што ѝ припаѓаат, па моралната преобразба започнува уште пред нејзиното влегување во шумата. Сказната се поместува од границата на туѓиот дом кон одговорноста во сопствениот простор.

Сценариото постојано задржува препознатливи елементи од сказната на Толстој, но ги внесува во друга драматуршка врска. Кај Толстој девојчето заминува во шумата без семеен или психолошки пролог. Кај Шкловски, Маша најнапред добива цела почетна секвенца во која се воспоставува домашниот конфликт. Таа ги фрла играчките, го тресе мечето, го користи како четка за чевли, сака да ги облече татковите чевли за да биде „голема“, зема туѓа четка за заби, пие од „туѓи чашки“, а на мајчините забрани реагира со фрустрација: „Сѐ не смее, па не смее. А што смее?“ (кадар 50). Сказната на Толстој во филмот се појавува како продолжение на веќе поставена состојба на детска непослушност. Упадот во домот на мечките затоа не е прв престап, ами негово пренесување во сказновен облик. Пред да навлезе во туѓиот простор, Маша веќе го нарушила редот во сопствениот дом, па сценариото од самиот почеток ја поместува тежината од надворешната авантура кон внатрешното преобликување на детето.

Преминот од сказната на Толстој кон сценариото на Шкловски опфаќа и нова идеолошка и воспитна насока на истиот сказновен материјал. Како што забележува Зајпс, „со основањето на државното студио за цртани и анимирани филмови Сојузмултфилм во 1936 година, сказните станале една од главните потпори“ на советското филмско производство (Zipes, 2011: 323). Тоа се надоврзува на поширокатa рехабилитација на фолклорот и сказната во 1930-тите, која Зајпс ја поврзува со говорот на Максим Горки на Првиот сојузен конгрес на советските писатели во 1934 година. Во таква историска рамка, сценариото на Шкловски ја задржува привлечноста на сказновниот модел, но ја внесува во педагошка драматургија на дисциплина, сон, искуство и промена. Овде сказната престанува да биде автономна авантура што детето ја следи однадвор; таа станува пат низ кој самото дете треба да помине. Маша не е сведок на туѓ престап и туѓ домашен ред, туку учесник во сопствено морално искуство. Дисциплината, сонот и преобраќањето не се надворешно додадена поука, туку се впишани во движењето на дејството: за сказната да се затвори, детето треба да мине од небрежност, преку пречекорување на границата, до поинаков однос кон другиот и кон предметите.



МОНТАЖНЫЙ ЛИСТ
ЗВУКОВОГО МУЛЬТФИЛЬМА "ТРИ МЕДВЕДЯ"

1. НДП.	ТРИ МЕДВЕДЯ	1м. 45к.
2. НДП.	СЦЕНАРИЙ - В. ШКЛОВСКИЙ ТЕКСТ ПЕСЕН - М. ИСАКОВСКИЙ	2м. 22к.
3. НДП.	РЕЖИССЕР - М. БЕНДЕРСКАЯ АССИСТЕНТ - М. ТАУТ-КОРСО	2м.
4. НДП.	ОПЕРАТОР - Л. КНЯЖИНСКИЙ ХУДОЖНИК - Е. ЕВГАН ХУДОЖНИК ОФОРМИТЕЛЬ - К.ЛЕВАНДОВСКАЯ	3м.
5. НДП.	КОМПОЗИТОР - С.ТАРТАКОВСКИЙ ЗВУКООПЕРАТОР - А. ГОРИШТЕЙН ЗВУКООФОРМИТЕЛЬ - Б. ВОЛЬСКИЙ	2м. 4к.
6. НДП.	ДВИЖЕНИЕ КУКОЛ: А. ВЕСЕЛОВА К. ЗАЛЕ М. ТАУТ-КОРСО	2м. 15к.
7. НДП.	АКТЕРЫ: МАТЬ - М. САПОЖНИКОВА МАША - СВЕТЛАНА АНТОНЧЕНКО	1м. 30к.
8. НДП.	ХУДОЖНИКИ ОФОРМИТЕЛИ: Р. ГУРОВ Н. ГЕХТМАН А. ПАВЛОВА З. ЛАВРИНОВИЧ Е. ЛОШКАРЕВА	3м. 2к.

Проверено ГУРК

Слика 1. Прва страница од сценариото на Шкловски за филмот „Три мечки“

Зајчето во почетокот го отвора гледиштето на играчките и ја изговара нивната положба пред Маша. Неговата песна е жалбена, но и комична, па уште од првите кадри играчките добиваат статус на суштества што трпат, реагираат и меѓусебно се разбираат. Сценариото тука го заменува литературниот опис со анимациско распоредување на движењето. Мекларен забележува дека „анимацијата не е уметност на цртежи што се движат, туку уметност на движења што се нацртани. Она што се случува меѓу секој кадар е

поважно од она што се случува на секој кадар“ (McLaren, цит. според Wells, 1998: 10). Кај Шкловски тоа се гледа во точно поставените микро-дејства: тресењето на мечето, паѓањето на зајчето зад ксилофонот, нишањето на Ванька-встанька, движењето на слонот, триењето очи, спуштањето на Маша на подот, чистењето чевли со мечето, шепотењето на зајчето во увото на слонот (кадри 19–20, 27, 36, 43–47). Светот на играчките не стои како пасивна околина околу детето. Тој добива сопствен ритам, внатрешна поврзаност и гледна точка од која однесувањето на Маша се чита како повреда. Велс забележува дека анимацијата може „да ги обдари неживите нешта со динамични и живи својства“ (Wells, 1998: 11), а сценариото на Шкловски ја користи таа можност драматуршки: играчките се оживеани како мала заедница што реагира на грубоста и невниманието на својата „стопанка“. Кај Толстој престапот започнува со влегување во домот на мечките. Кај Шкловски тој е подготвен порано: Маша веќе во сопствената соба покажува дека предметите и играчките ги третира како нешта без достоинство и без сопствена мера.

Шкловски ја втемелува сказната во детското искуство, па преминот во светот на мечките израснува од веќе воспоставена желба, непослушност и отпор кон правилата на домашниот живот. Кога Маша вели: „Играчките си живеат убаво. Тие не ги мијат забите, не се мијат и не појадуваат... Добро е да се биде играчка“ (кадри 52–53), а потоа заспива, дејството се пренесува од детската соба во сказновниот простор. Толстоевата сказна во сценариото веќе не стои како случка раскажана однадвор; таа се внесува во сонот, како искуство што произлегува од состојбата на самото дете. Во текстот на Толстој девојчето се појавува како натрапник во домот на мечките. Шкловски го подготвува истиот престап преку внатрешна промена на положбата на Маша: таа најнапред треба да ја почувствува сопствената грубост од положба на играчка. Репликата на мајката „од туѓи чашки не смее да се пие“ (кадар 50) има поголема тежина од моментна воспитна забрана: таа однапред го внесува правилото што подоцна ќе се повтори во куќата на мечките. Шкловски ја подготвува сказната внатре во домашната сцена, така што упадот во туѓата куќа е најавен преку низа мали пречекорувања во сопствениот простор. Поуката не се изрекува како завршен заклучок, туку се стекнува низ движењето на дејството.

Куклената анимација го одредува начинот на кој сценариото го распоредува дејството. Куклата е тродимензионален предмет: го дели просторот со реквизитите и носи впечаток на физичка присутност, тежина и материјална ограниченост. Во тој поглед е важна

забелешката дека „куклите се богати со своите текстурални и скулптурални облици, а сепак нивната изведба е ограничена и налик на дрвена“, при што тие ограничувања „ја прават секоја нијанса во нивната изведба исклучително важна“ (Mohamed and Mohd Nor, 2015: 102). Ликовите кај Шкловски добиваат облик преку телесна големина, предметна улога, интонација и гест: мечката-играчка што зборува, зајчето што коментира, утката на тркала што станува летачко превозно средство и мечките во шумата се препознатливи според начинот на кој се движат, звучат и заземаат место во просторот. Во куклената анимација значењето се создава од оживеаното тело, од неговиот однос со предметите и од прецизното сценско распоредување.

Соновната секвенца во која Маша се преобразува во кукла е една од најсмелите постапки во сценариото на Шкловски. „Ѝ се сонува на Маша” (кадар 54), „играчката-Маша станува на креветот” (кадар 56), бега, слегува на подот, се качува по чаршафот, се искачува на комодата, се гледа во огледалото и се спушта со абажур како со падобран (кадри 56–64). Со оваа секвенца се воспоставува поинаков однос кон просторот и предметите. Очудувањето, во смисла на Шкловски, е „пренесување на предметот во сферата на ново восприемање” (Шкловский, 1929: 20), а минијатуризацијата овде се јавува како негова непосредна драматуршка изведба. Кога Маша станува мала како играчка, детската соба, гледана од таа перспектива, престанува да биде познат и безбеден домашен простор и се претвора во авантуристички пејзаж. Играта со големо, средно и мало, веќе присутна кај Толстој, кај Шкловски добива нова визуелна и сценска сила. Промената на размерот го разнишува секојдневното чувство за просторот: креветот, чаршафот, комодата, огледалото и абажурот веќе не се обични предмети од детската соба, туку пречки, патеки, височини и средства за движење. Домашниот амбиент станува туѓ, зголемен и отворен за истражување, а сказната почнува да се развива од внатрешноста на тоа променето детско доживување.

Сонот ги поврзува реалниот и сказновниот свет, но уште поважно, ја менува етичката положба на Маша. На почетокот таа располага со играчките од позиција на надмоќ; во сонот и самата станува играчка и дознава што значи да се биде мал, ранлив и зависен. Тука се наоѓа средишната воспитна преобразба на сценариото. Девојчето кај Толстој влегува, јаде, крши и бега, без поизразена внатрешна промена. Кај Шкловски соновната авантура е организирана така што Маша ќе се најде во положбата на она со што дотогаш постапувала грубо и немарно. Сказната повеќе не служи само за прикажување на престапот и неговите

последици; таа станува искуство стекнато преку промена на гледиштето. Поуката не е изречена однадвор: Маша ја стекнува преку промена на сопственото место во светот на предметите и суштествата што дотогаш ги доживувала како потчинети на својата волја.

Внатрешната структура на сонот е внимателно изградена. Кога Маша дознава дека Мишка „заминал во шумата од тебе“ (кадар 65), нејзиното движење кон шумата добива јасна причина: таа тргнува по навреденото мече. Сказната на Толстој е внесена во друга мотивациска рамка. Влегувањето во куќата на мечките повеќе не е првиот импулс на авантурата, бидејќи до него води претходно подготвено движење: грубоста кон играчката, исчезнувањето на Мишка и обидот да се најде. Маша повторно го изведува познатиот престап, влегува во туѓ простор и јаде од туѓите чаши, но значењето на тие дејства е променето. Шкловски ја задржува сказновната секвенца и ја поставува во нови услови, па истите постапки добиваат друга тежина. Прологот ја менува причината, а со тоа и значењето на целата приказна.

Кога Маша стигнува до куќата на мечките, сценариото најмногу се доближува до текстот на Толстој. Таа влегува во „трпезаријата“ (кадар 79), гледа три стола и три чаши (кадри 80–85), пробува, се движи од чаша до чаша и на крај јаде од најмалата. Така повторно се активира тријадната сказновна организација што Проп ја опишува преку повторување на функциите: „Ако функциите или некоја нивна група се повторат во различни облици, тогаш таквото повторување се означува со запишување на повторените елементи еден под друг“ (Проп, 1928: 114). Шкловски ја задржува оваа основна структура, но ѝ дава сценска и монтажна форма. Секоја тројна низа станува мала визуелна секвенца: поглед кон предметот, приближување, проба, реакција и премин кон следниот предмет. Повторувањето дејствува како сказновен образец, но истовремено создава ритам на анимациското движење. Тројноста повеќе не е само композициона шема; таа станува начин на распоредување на кадарот, гестот и очекувањето.

Сценариото добива појасен историски и поетички профил кога се разгледува во контекст на советската куклена анимација од 1930-тите. Спутницкаја забележува дека руските анимирани филмови од тој период долго биле вреднувани неповолно: периодот бил означуван како време на „формализам“ и „имитација на Дизниевата естетика“, иако тие филмови одиграле важна улога во развојот на светската кинематографија (Sputnitskaya, 2016: 8). Сценариото на Шкловски ја потврдува сложеноста на таа ситуација. Во него има

песна, нагласени карактери, детска дидактика и комични повторувања, но се забележува и изразено чувство за предмет, размер, рамка и сказната како конструкција што се одигрува во сон, во книга и во анимиран простор. Куклената анимација тука добива суштинска улога: таа овозможува сказновниот материјал да се организира преку сценска конкретност, предметна тежина, ограничен но јасен гест и прегледни визуелни единици. Во таква продукциска и поетичка рамка сценариото на Шкловски однапред смета на материјалноста на куклата: нејзината големина, вкочанетост, движење, предметна присутност и способност да ја направи видлива границата меѓу играчка и живо суштество.

Хипертекстуалниот однос меѓу сказната на Толстој и сценариото на Шкловски најотворено се открива во завршницата. Откако Маша ќе избега, сонот се распаѓа и таа се буди; оди кон играчките, го зема мечето, го прегрнува и вели: „Мишењка, јас повеќе никогаш нема да те навредувам“ (кадар 139). Веднаш потоа се појавува книгата „Три мечки“ (кадар 140), Маша ја прелистува (кадар 141), а мечето седи на столчето додека таа му ја покажува сликата со трите мечки (кадри 142–143). Оваа завршна поставеност ја прави видлива врската што Женет ја определува како „секој однос што обединува еден текст Б ... со еден претходен текст А ... врз кој тој се гради, но не како коментар“ (Genette, 1997: 5). Сценариото ѝ се враќа на сказната на Толстој по соновната авантура, но сега таа веќе има поинаква тежина. Книгата се појавува дури откако Маша ја проживеала сказната во друг медиум и како дел од сопственото морално искуство. Текстот на Толстој повеќе не стои како недопрен извор надвор од сценариото; тој станува книга во сценариото, текст во текстот и средство преку кое се заокружува промената на детето. Адаптацијата се покажува како враќање кон изворот преку преобразба.

Една од најсуптилните линии во сценариото се обликува околу односот меѓу Мишка и Мишутка. Сценариото не ги изедначува двата лика, но внимателно ја гради врската меѓу нив: Мишка е играчката што Маша ја навредила во сопствениот дом, а Мишутка е малиот мечок чиј простор таа го нарушува во сказновниот дел од сонот. Таа паралела ја менува функцијата на Толстоевиот материјал. Малиот мечок повеќе не е само најмладиот член на мечешкото семејство, туку фигура во која се огледува претходниот однос на Маша кон сопствената играчка. Шкловски ја презема сказната како матрица и ја преуредува така што малиот мечок станува повеќезначајна фигура: жртва на престапот, водич низ авантурата и носител на можноста за простување. Преку ова двојно присуство на мечето, домашниот и

сказновниот свет престануваат да бидат две одделни рамнини и почнуваат да се огледуваат еден во друг.

Завршната реплика, „јас повеќе никогаш нема да те навредувам“ (кадар 139), ја заокружува промената што сценариото ја подготвува уште од почетните кадри. Кај Толстој поуката е вградена во повредата на туѓиот домашен простор; кај Шкловски таа се враќа таму од каде што започнала сказновната авантура: во односот на детето кон сопствените играчки и кон предметите што го опкружуваат. Адаптацијата е истовремено медиумски премин и пренасочување на моралното тежиште. Предметниот свет на сценариото - четката, чашите, чевлите, играчките, креветот, мечешките чаши, столовите и прозорецот - не служи како позадина; тој го носи дејството. Во тоа враќање на предметот може да се препознае врската со раната теорија на Шкловски, во која уметноста има задача да го обнови чувството за предметот и да го направи светот повторно видлив.

Сценариото на Шкловски ја зачувува структурната меморија на сказната, но ја внесува во поинаква организација: детска соба, сон, куклен предметен свет и советска педагошка перспектива. Тријадната композиција, куќата, садовите, столовите, креветите, враќањето на мечките, откривањето на трагите и бегството низ прозорецот остануваат препознатливи, но веќе работат како елементи на анимациска драматургија. Повторувањето кај Толстој е јазично и композиционо; кај Шкловски станува сценаристичко и анимациско. Истата тријадна структура се распоредува низ кадар, пауза, реакција, звук, движење и повторено појавување на предметот. Сказновната формула преминува во визуелен ритам. Сценариото денес има и документарна вредност: тоа е текстуален отпечаток на анимациска замисла што не преживеала како филмска целина. Неговата анализа овозможува истовремено да се разбере адаптацискатa постапка на Шкловски и да се реконструира еден речиси изгубен момент од историјата на советската куклена анимација.

6.2 „Три дебелковци“

6.2.1 Сказната на Јури Олеша: жанровска хибридност и политичка алегорија

Романот-сказна „Три дебелковци“ на Јури Олеша има сложена жанровска градба: во него се вкрстуваат фолклорната матрица, авантуристичкиот роман, циркуско-театралната

спектакуларност, гротеската, револуционерната алегорија и модернистичкиот јазик. Уште во книжевната форма романот е поставен како визуелен и сценски свет. Плоштадот, циркусот, дворецот, менажеријата, судницата и завршното празнично движење функционираат како издвоени призори; телата на Дебелковците, акробатската подвижност на Тибул и положбата на Суок меѓу девојче и кукла ја отвораат можноста романот подоцна да се пренесе во анимациски облик.

Слика 2. Илустрација од изданието „Три дебелковци“ на Леонид Владимирски

Книжевната сказна, како што забележува Зајпс, станала „прифатлива општествена симболичка форма преку која конвенционализираните мотиви, ликови и заплети биле избирани, составувани и прераспоредувани за да го коментираат цивилизацискиот процес и да ја одржат жива можноста за чудесна промена и чувството за восхит“ (Zipes, 1994: xii). Преобразбата не се задржува на рамништето на мотивот; таа го организира начинот на кој романот го гради својот свет. Ако, како што пишува Зајпс, постои една трајна „константа“ што од чудесната приказна се пренесува во книжевната сказна, тогаш тоа е преобразбата, поточно чудесната преобразба (Zipes, 1997: 845). Кај Олеша оваа можност добива конкретна поетичка форма: чудесната промена се врзува со историјата, со револуционерниот судир, со гротескното тело на власта, со циркуската подвижност на отпорот и со фигурата на куклата како знак на заменет, заробен и повторно оживеан живот.

Олеша уште на почетокот го оддалечува романот од вообичаената сказновна формула. Наместо отворање од типот „си беше еднаш“, следува реченица што привидно ја отфрла волшебната традиција: „Времето на волшебниците помина. По сè изгледа, тие никогаш и не постоеле навистина“ [...] „Сето тоа се измислици и сказни за сосема мали деца“ (Олеша, 2022: 8). Но романот веднаш почнува да го поткопува тој рационалистички почеток со појавата на доктор Гаспар Арнери, кого „наивен човек, панаѓурски шетач или недоучен студент би можел да го смета за волшебник“ (Ibid.). Чудесното кај Олеша не се јавува како натприродна сила во класична смисла; тоа се создава во судирот меѓу науката и магијата, меѓу модерниот град и старите претстави за чудо, меѓу рационалното објаснување и спектакуларниот ефект. Тука може да се повикаме на Тодоров, според кого чудесното се определува не само преку присуството на натприродното, туку и преку начинот на кој тоа е претставено и прифатено во рамките на делото (Todorov, 1975: 41). Кај Олеша чудесното не исчезнува; тоа ја менува својата форма и станува чудесно без „волшебно стапче“. Во таа насока е важна и забелешката на Џексон дека фантастичното „не измислува натприродни области, туку претставува природен свет превртен во нешто чудно, нешто ‘друго’“ (Jackson, 1981: 18), како и нејзиното сфаќање на фантастичното како „литература на желбата“, родена од недостаток, ограничување и културна напнатост (Jackson, 1981: 3). Реалноста кај Олеша не е одвоена од историското искуство; таа е преместена во гротескно-чудесна димензија. Романот го модернизира чудесното и го внесува во урбан, сценски и политички простор.

„Три дебелковци“ најпрецизно може да се чита како авторски роман-сказна. Делото нема фолклорна форма: зад него стојат препознатлив автор, силно индивидуализиран стил и разгранета наративна градба. Истовремено, тоа не припаѓа на реалистичката традиција во смисла на XIX век, бидејќи неговиот свет е изграден преку чудесно-сатирична конструкција, алегориски јасни фигури и спектакуларни ситуации со речиси сценски карактер. Во смисла на Бахтин, романот „може да се определи како разновидност на општествени говорни типови (понекогаш дури и разновидност на јазици) и разновидност на индивидуални гласови, уметнички организирани“ (Bakhtin, 1981: 262). Кај Олеша сказновниот јазик, политичкиот памфлет, циркускиот призор и модернистичката метафора се преплетуваат без да се смират во единствена, хомогена форма.

Зад разгранетата површина на романот се распознава морфолошката матрица што Проп ја опишува во својата анализа на сказната. Ликовите кај Олеша не се исцрпуваат како

психолошки индивидуи; тие се обликуваат и преку дејствените функции што го придвижуваат заплетот. Гаспар настапува како научник-чудотворец и посредник меѓу одвоени светови; Тибул како акробат, трикстер и фигура на непокорноста; Просперо како маченик и заробено тело на отпорот; Суок како девојче, двојник, кукла и жива слика; Тути како наследник на власта и знак на прекинатата човечност; Дебелковците како колективна гротескна маска. Во морфологијата на Проп функциите, а не индивидуалните особини на ликовите, ги образуваат стабилните елементи на сказната; секоја функција се определува според своето значење за текот на дејството. Во „Три дебелковци“ таа подлога лесно се следи: почетна ситуација, нарушување, загрозување, потрага, затворање, бегство, помошници, преправање, препознавање и рушење на стариот ред. Олеша ја внесува оваа матрица во урбан, политички и театрален романескен свет, каде сказновната основа не исчезнува, но добива нова историска, идеолошка и естетска тежина.

Романот, меѓутоа, не останува во границите на фолклорната сказна, онака како што Лити ја опишува преку „еднодимензионалноста“, „отсуството на длабочина“ и „апстрактниот стил“ (Lüthi, 1986: 4–34). Кај Олеша тие својства се нарушуваат на повеќе места: политичкиот судир внесува историска длабочина, Суок носи психолошка амбивалентност, а метафоричката раскош на стилот го надминува апстрактниот израз на фолклорот. Но сказновната основа не исчезнува. Ликовите ги прифаќаат чудесните појави без изненадување, како во фолклорниот свет во кој необичното не бара дополнително оправдување; градот се однесува како сцена, а границата меѓу куклата и девојчето останува намерно нестабилна. Оригиналноста на Олеша се создава во тој притисок врз фолклорниот образец: сказновната форма попушта под тежината на книжевната, политичката и стилската обработка, но не се распаѓа.

Типолошките својства на сказната се препознаваат и во самата структура на романот. Тифин забележува дека сказната се одликува со „високо кодирани и препознатливи својства на структурата и образецот“ и со „намерно и самосвесно отстапување од реалистичката репрезентација“, со „чисти линии, намерно шаблонизирање и геометрија на структурата и мотивот“ (Tiffin, 2009: 8). Во „Три дебелковци“ оваа структурна прегледност е јасно присутна: тројца владетели, дворец, заробеник, народен отпор, девојче-двојник, ризични премини низ градот и дворецот, финално разоткривање. Романот ги користи сказновните постапки, но ги пишува со модернистичка стилска самосвест и со изразена политичка

насоченост. Бакилега го именува „идеолошкиот парадокс или ‘трик’“ на сказната, „магија што настојува да ги прикрие судрените интереси“ (Bacchilega, 1997: 7). Кај Олеша тој „трик“ е изнесен на површина: политиката е прикажана низ гротеската, спектаклот и двојната природа на куклата и живото тело, наместо да остане прикриена зад чудесното.

Тоа оддалечување од фолклорната прегледност најсилно се гледа во стилот на Олеша. „Три дебелковци“ задржува дел од таа концентрација, особено во типолошката чистота на фигурите и во остриот контраст меѓу гладниот народ и дебелите владетели. Но стилот на Олеша оди понатаму: исполнет е со метафоричка раскош, со изобилство од слики и со гротескни телесни претераности, при што градската реалност се претвора во полу-сон, полу-спектакл. Мостовите се „мачки кои ги извиваат железните грбови пред скок“, фонарите се „шари полни со врело млеко“, куќата е „голем кафез полн со птици“ (Олеша, 2022: 17–20). Овие споредби не служат како украс. Тие го извлекуваат познатиот предмет од навикнатиот поглед и го пренесуваат во необична восприемна сфера. Тука романот се доближува до концептот на очудување кај Шкловски: уметноста постои „за да го врати чувството на живот, за да го направи каменот камен“, а постапката на остранение „нѐ тера нештата да ги видиме, а не само да ги препознаеме“ (Шкловский, 1929: 10). Кога Шкловски подоцна го адаптира романот, пред себе има текст што веќе работи со дел од неговите сопствени теориски претпоставки: предметите, телата и просторот кај Олеша веќе се извадени од автоматизираното восприемање и подготвени за ново сценско и анимациско обликување.

Просторот кај Олеша ја покажува истата преобразба на сказновниот образец. Наместо безимен и далечен свет на фолклорната сказна, романот гради урбана средина организирана како спектакл, со политичка напнатост и со сценски распоредени односи. Дворецот стои „среде огромен парк“, опкружен со канали и мостови, чуван од стража со „црни платнени шапки со жолти пердуви“ (Олеша, 2022: 8–9), а просторот меѓу градот и дворецот веднаш добива социјална тежина. Кога доктор Гаспар дознава дека „денес оружарот Просперо и гимнастичарот Тибул го поведоа народот за да го заземат со јуриш Дворецот на Трите Дебелковци“ (Олеша, 2022: 9), романот се отвора како сказновно-алегориско обликување на револуционерниот судир. Хронотопот, во смисла на Бахтин, е „суштинска взаемна врска на временските и просторните односи, уметнички совладани во литературата“ (Bakhtin, 1981: 84). Плоштадот на Ѕвездата функционира како таков

хронотоп: времето на народниот судир и просторот на јавниот спектакл се собираат во единствена драматуршка арена. Околу него се распоредуваат и другите простори на романот: дворецот, менажеријата и подземниот премин. Преку нив политичкиот свет се организира и просторно и временски.

Гротескното тело кај Бахтин „не е затворена, завршена целина; тоа е недовршено, се надраснува себеси, ги преминува сопствените граници“ (Bakhtin, 1984: 26). Кај Олеша таа отвореност се појавува во негативен, сатиричен облик: телесната претераност на Дебелковците не носи плодност и обнова, туку натрупаност, ждерење и затворена привилегија. Тие се тела на власт што се претворила во карикатура на сопствениот вишок. Бахтиновата мисла дека „деградацијата копа телесен гроб за ново раѓање“ (Bakhtin, 1984: 21) овде добива политичка острина: снижувањето на власта во дебелина, стомак, глад и животинска сличност ја подготвува можноста за нејзино симболичко рушење. Уште во сцената со менажеријата три „дебели влакнести мајмуни ги претставуваа Трите Дебелковци“, а кловнот извикува: „Како три вреќи со пченица, / се растурија трите Дебелковци! / Немаат поважна грижа / освен да си го растат стомакот!“ (Олеша, 2022: 18). Гротеската тука има отворено политичка функција: ја претвора моќта во смешна, тешка и распадлива материја, а со тоа го најавува и нејзиниот историски пад.

„Три дебелковци“ не застанува на гротескната слика на власта; романот го истражува и спектаклот како јазик на отпорот. Тибул, акробатот на јаже, е клучна фигура во таа поетика. Насловот на првиот дел, „Акробатот на јаже Тибул“ (Олеша, 2022: 7), уште на почетокот го отвора романот кон циркусот, театарот и визуелно-акробатската уметност. Кога Тибул се движи по покривот, а потоа по жицата над Плоштадот на Ѕвездата, тој станува сценски обликувана фигура на непокорноста. Народот извикува: „Браво, Тибул!“, „Тој е најдобриот гимнастичар во земјата!“, „Бегај! Спасувај се! Ослободи го Просперо!“ (Олеша, 2022: 21), додека неговите противници го нарекуваат „шарлатан“ и „бунтовник“ (Олеша, 2022: 21–22). Неговото тенко, подвижно тело, секогаш поставено на работ, стои во остра спротивност со масивното, натрупано и неподвижно тело на Дебелковците. Но таа спротивност не е само визуелна. Кај Тибул политичкиот став се изразува преку акробатска форма: отпорот не се прогласува, тој се изведува. Ова тело може да се чита и во близина на Мајерхолд, за кого телото на актерот е дисциплиниран и организиран материјал, а не пасивен носител на улогата: „Актерот во себе ги отелотворува и организаторот и она што е

организирано“ (Meyerhold, 1969: 198). Тибул ја претвора акробатската интелигенција во политички израз, во рамките на естетската програма на руската авангарда.

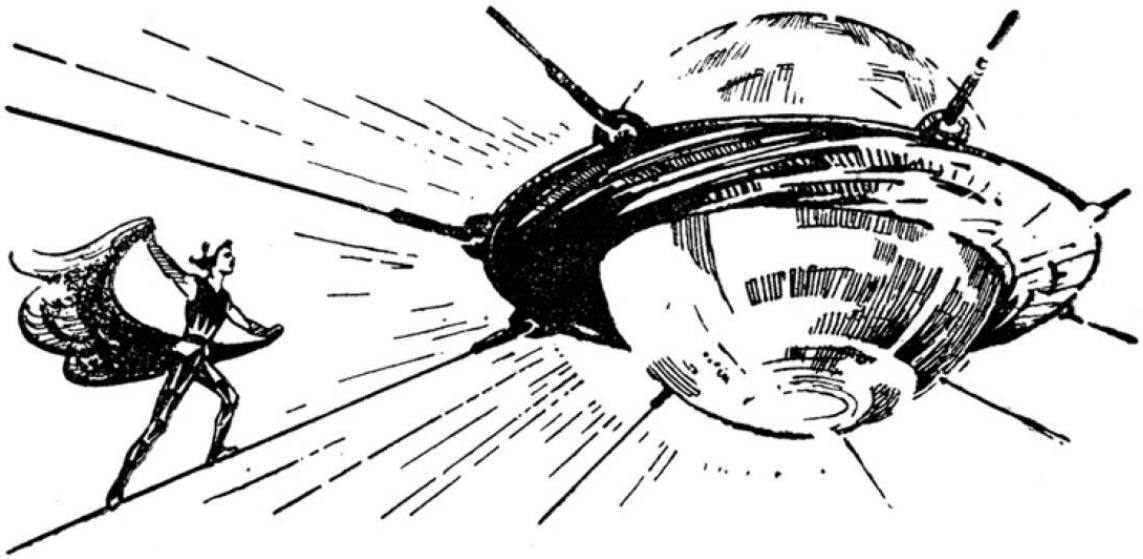
Доктор Гаспар Арнери е „учен“, човек што „изучил околу сто науки“ (Олеша, 2022: 8), модерна варијанта на сказновниот мудрец. Неговата јавна појава зрачи со аура на чудесно, но тоа чудесно произлегува од знаење, прецизност и изум, а не од магија. Тоа особено се гледа во сцените во кои Гаспар го препознава она што другите го гледаат само како кукла. Во фабуларната градба на романот тој е незаменлив: ја препознава Суок во балаганот, ја поврзува куклата со девојчето и ги создава условите за спасувањето. Олеша оформува фигура што стои меѓу старата сказновна функција на мудриот помошник и модерната фигура на научникот-изумител. Преку Гаспар чудесното се преместува од натприродниот свет во историскиот и урбаниот свет на романот, каде знаењето ја презема функцијата што во класичната сказна би ѝ припаѓала на магиската помош.

Со Суок романот доаѓа до едно од своите најсложени места на сказновно-книжевна преобразба: куклата. Таа е предмет, двојник, слика на детето, механизирано тело и можност за чудесно оживување. Во расправата за „чудното познато“, Фројд ја издвојува куклата што изгледа како жива како привилегирана фигура на вознемирувачка неодреденост меѓу живото и неживото, зборувајќи за „интелектуална несигурност дали некој предмет е жив или не“ (Freud, 1955: 233). Кај Олеша оваа неодреденост добива и политичка тежина. Куклата е тело-предмет што може да биде заменето со живо девојче, а живото девојче, за да преживее и да дејствува, мора да ја изведе куклата. Таа двојна замена го разоткрива начинот на кој власта ги третира луѓето како поставливи, преместливи и контролирани тела. Суок го претвора мотивот на куклата во постапка на маскирање, инфилтрација и ослободување.

Овој однос добива уште една димензија преку Батлер, која тврди дека „чиновите, гестовите, изведбите, општо земено, се перформативни во таа смисла што суштината или идентитетот што наводно го изразуваат се всушност конструкции произведени и одржувани преку телесни знаци и други дискурзивни средства“ (Butler, 1999: 173). Кај Суок перформативноста станува буквална: таа ја изведува куклата. Границата меѓу идентитетот и улогата, меѓу живото тело и сценската маска, останува намерно нестабилна. Таа нестабилност подоцна ќе добие непосредна драматуршка функција во сценариото: куклеността ѝ овозможува на Суок да влезе во дворецот и да го наруши неговиот механизиран ред. Бакилега ја опишува сказната, во нејзините многубројни прераскажувања,

како променлива и „меѓу“ слика во која фолклорот и литературата, заедницата и поединецот, децата и возрасните „се соочуваат и се одразуваат (врз) себеси“ (Bacchilega, 1997: 10). Во „Три дебелковци“ оваа положба меѓу различни облици се згуснува во фигурата на Суок: таа е девојче и кукла, лик и улога, живо тело и сценска конструкција. Затоа романот уште во книжевната форма мисли куклено: преку двојници, телесни замени, театрални улоги и механизирани фигури.

Системот на ликовите во „Три дебелковци“ е покомплексен од едноставна поделба на „добри“ и „лоши“. Секој лик се обликува во допир со повеќе рамништа на романот: социјалното и дворското, природното и механичкото, телесната ранливост и спектакуларната изведба, детското и политичкото. Затоа функциите што го носат дејството се исполнуваат со стилска, идеолошка и емотивна содржина. Светот на романот се движи меѓу реалистички сфатениот карактер и фолклорниот тип: ликовите се силно нагласени, визуелно и сценски профилирани, па поради таа изразита обликуваност лесно се восприемаат и како книжевни фигури и како идни анимациски тела. И самиот конфликт се гради преку телесни спротивставувања. На едната страна стојат телата на власта: претерано големи, затворени, натрупани; на другата се телата на отпорот: подвижни, снаодливи, способни за бегство, провлекување и игра.



Слика 3. Илустрација од изданието „Три дебелковци“ на Леонид Владимирски

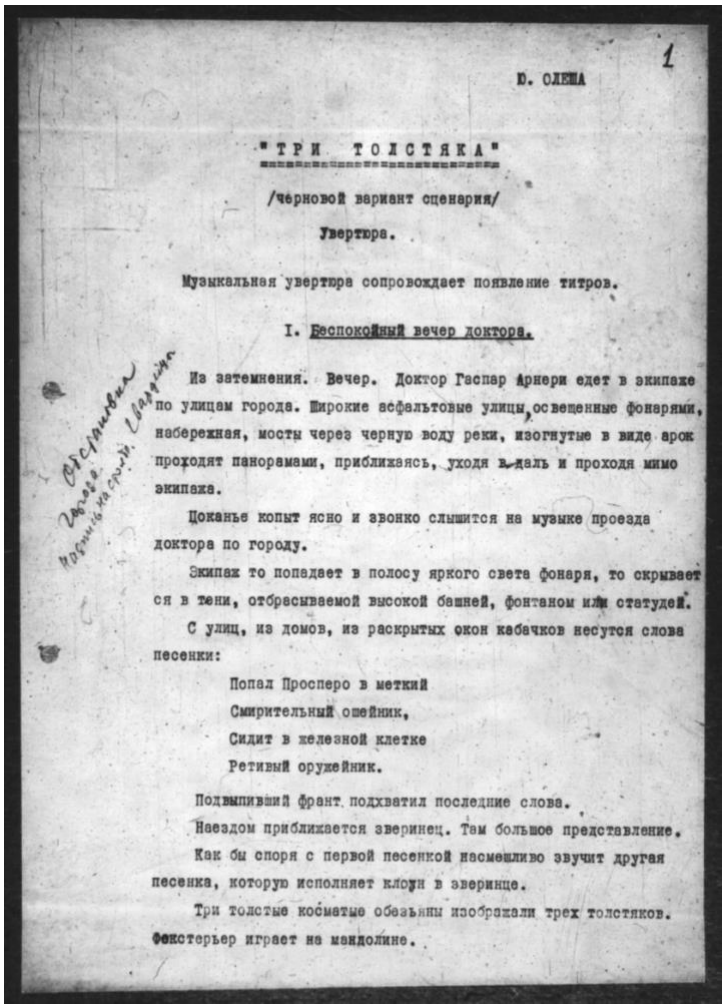
Во Просперо се вкрстуваат маченичкиот и колективниот товар на отпорот. Тој е оружар, затвореник и човек што страда во име на народот, фигура во која техничката умешност, занаетот и револуционерната етика се спојуваат во една линија. Наспроти Тибул, кој е лесен, подвижен и акробатски, Просперо е тежок, земен и задржан. Така отпорот во романот добива две различни телесни облици: едниот се врзува за движењето, досетливоста и вештината на избегнување, другиот за издржливоста, страдањето и заточената сила. Кога на крајот Тибул ја прегрнува Суок и ја нарекува „мој мал другар“ (Олеша, 2022: 151), сцената отвора повеќе значења одеднаш: политичка победа, емотивно смирување, признавање на Суок како рамноправна учесничка во отпорот и враќање на она што власта се обидела да го уништи: можноста за блискост, игра и заедништво.

Илустрациите на Владимирски имаат важно место во рецепциската историја на „Три дебелковци“. Во редакциската белешка на изданието се наведува дека Олеша лично му напишал посвета на Владимирски и го признал неговиот талент, а се спомнува и дека илустраторот завршил отсек за анимација на институтот за кинематографија (Олеша, 2022: 1). Владимирски го чита романот како свет на силуети, маси, контрасти и сценски распореди, па неговите илустрации не дејствуваат само како визуелна придружба, туку и како толкување на текстот. Ноделман прецизно го формулира тој однос кога пишува дека „зборовите можат да ги претворат сликите во богати наративни ресурси — но токму затоа што комуницираат толку поинаку од сликите, тие го менуваат значењето на сликите“. Односот е двонасочен: „од истата причина, и сликите можат да ја изменат наративната насока на зборовите“ (Nodelman, 1988: 196). Кај Владимирски тоа движење меѓу зборот и сликата е особено важно: Дебелковците се претставени како гротескно масивни тела, речиси политички карикатури, додека Суок и Тибул се врзани за линија, дијагонала, леснотија и движење. Илустрациите ја засилуваат сценската и анимациската податливост што романот веќе ја носи во својата книжевна форма.

„Три дебелковци“ е изграден врз низа спектакли и врз постојано преминување меѓу опасноста, комиката и гротескното претерување. Романот се движи меѓу сказната, авантуристичкиот заплет и сценскиот призор, па секоја подоцнежна адаптација мора да одлучи кое од тие рамништа ќе го задржи како носечко. За разлика од „Три мечки“, каде Шкловски работи врз краток и формално дисциплиниран текст, овде пред него стои

романескна целина со многу повеќе линии, ликови, простори и стилски слоеви. Фолклорната матрица останува препознатлива преку потрагата, затворањето, бегството, двојникот, маската и преобразбата, но кај Олеша тие елементи се внесени во разгранета романескна структура, политичка алегорија и раскошен стил. Затоа романот уште во книжевната форма се отвора кон призор, гест, маска, телесна замена и сценско движење. Оваа сложеност го одредува понатамошниот анимациски премин: Шкловски треба да избира, да редуцира и да згуснува, а преку тој избор ќе се покаже кои слоеви од романот можат да станат кадар, гест, песна, ритам и движење.

6.2.2 Сценариото на Шкловски: интертекстуален дијалог и медиумска трансформација



1

Ю. ОЛЕША

"ТРИ ТОЛСТЯКА"

/чёрновой вариант сценария/

Увертюра.

Музыкальная увертюра сопровождает появление титров.

I. Беспокойный вечер доктора.

Из затемнения. Вечер. Доктор Гаспар Арнери едет в экипаже по улицам города. Широкие асфальтовые улицы, освещенные фонарями, набережная, мосты через черную воду реки, изогнутые в виде арок проходят панорамами, приближаясь, уходя вдаль и проходя мимо экипажа.

Цоканье копыт ясно и звонко слышится на музыке проезда доктора по городу.

Экипаж то попадает в полосу яркого света фонаря, то скрывается в тени, отбрасываемой высокой башней, фонтаном или статуей.

С улиц, из домов, из раскрытых окон кабачков несутся слова песенки:

Попал Просперо в меткий
Смирительный овейник,
Сидит в железной клетке
Ретивый оружейник.

Подвыпивший франт подхватил последние слова.

Наездом приближается зверинец. Там большое представление.

Как бы споря с первой песенкой насмешливо звучит другая песенка, которую исполняет клоун в зверинце.

Три толстые косматые обезьяны изображали трех толстяков. Фокстерьер играет на мандолине.

Слика 4. Прва страница од сценариото на Шкловски за филмот „Три дебелковци“

Преминот од романот на Олеша кон сценариото на Шкловски е зафат на избор, редукција и сценско прераспоредување. Романескната разгранетост се претвора во визуелно-ритмичка структура составена од секвенци, прекини, акценти и сценски јадра. Тоа се гледа уште во организацијата на текстот каде континуираното раскажување е заменето со низа одделени целини: „Увертира“, „Неспокојната вечер на докторот“, „Плоштадот на Ѕвездата“, „Неверојатните авантури на продавачот на балони“, „Три Дебелковци“, „Непредвидена околност“, „Ноќта на чудната кукла“, „Суок“, „Кукла во дворецот“, „Менажерија“, „Оклопникот Просперо“, „Судење“, „Победа“, „Финале“. Уште на ниво на распоред сценариото работи со прекин, ритам и сценска прегледност. Анализата не треба да се задржи само на прашањето што е преземено од романот; многу поважно е како романескниот материјал се претвора во низа сцени што можат да се изведат преку кадар, гест, музика, движење и монтажен ритам.

Ова ја поместува анализата од споредба на загуби и задржани елементи кон прашањето за новата организација на материјалот. Во смисла на Женет, сценариото може да се чита како хипертекст, како текст изведен од претходен текст преку трансформација (Genette, 1997: 5–7). Анализата треба да следи како елементите од романот добиваат нова функција и нов медиумски облик: кои линии се задржуваат, кои се згуснуваат и кои се пренесуваат во сцена, гест, песна, ритам и движење. Мекферлејн покажува дека фабулата, ликовите и просторот полесно минуваат во нов медиум, додека стилот, нарацијата и внатрешниот монолог бараат поинакво обликување (McFarlane, 1996: 13–14). Тука се наоѓа главната тешкотија кај Олеша: метафоричката раскош, лирските отстапувања и јазичната густина не можат да се пренесат во сценариото како ист таков прозен материјал. Тие треба да се преобразат во кадар, гест, музика, сценски распоред и монтажен ритам.

Сценариото треба да се чита како монтажно-драматуршки план на идниот филм. Ендру забележува дека „верноста на адаптацијата конвенционално се разгледува во однос на ‘буквата’ и ‘духот’ на текстот“ (Andrew, 1984: 100), но кај Шкловски таа поделба не ја објаснува доволно промената што се случува со романот на Олеша. Поважна е функционалната соодветност меѓу различни знаковни системи, односно она што Ендру го определува како потреба анализата на адаптацијата да укаже на „постигнувањето еквивалентни наративни единици во апсолутно различните семиотички системи на филмот

и јазикот“ (Andrew, 1984: 103). Опозицијата меѓу „зборови“ и „слики“ (Elliott, 2003: 1) кај Шкловски добива практична тежина: она што кај Олеша постои како метафора, лирска дигресија или стилска густина треба да се претвори во кадар, движење, звучен акцент или сценски гест. Романот, со својата широчина, стилска раскош и наративни одгранувања, се преобликува во текст што работи со прекини, планови и ритмички секвенци. Монтажата во ова сценарио не е технички додаток, туку поетичко средиште на адаптацијата.

Позицијата на Шкловски е двојна: тој му пристапува на романот на Олеша и како сценарист и како теоретичар на очудувањето. Уметноста, според неговата рана формалистичка поставка, ја прекинува автоматизираната перцепција и му ја враќа на предметот неговата сетилна острота. Затоа сценариото за „Три дебелковци“ не може да се сведе на обично скратување на романот. Шкловски не го следи Олеша по редослед и по навика, туку ги издвојува ситуациите во кои телото, предметот и просторот веќе се појавуваат со засилена, нарушена и необична видливост. Во сценариото тие места добиваат практична форма: се претвораат во секвенци со јасен визуелен и ритмички потенцијал, кои анимацискиот медиум може да ги изостри, да ги забрза или да ги направи поприсутни во движењето на сликата.

Сценаристичката композиција на Шкловски е блиска до она што Ајзенштајн го именува како „слободна монтажа на произволно избрани самостојни влијанија (атракции), но со прецизна поставеност кон определен краен тематски ефект“ (Эйзенштейн, 1964: 272). Сценариото е составено од секвенци со јасно жариште: едни го носат политичкиот конфликт, други сказновното и визуелното чудесно, трети карневалната и циркуската енергија. Во смисла на Мец, секоја одделно насловена секвенца може да се чита како затворена синтагматска целина (Metz, 1974: 119). Сценариото не функционира како скратена проза, туку како распоред на сценски единици што треба да се развијат во кадар, звук, гест, анимациско движење и монтажен ритам.

Разликата меѓу двете отворања ја покажува насоката на адаптацијата: романот започнува со игра меѓу сказновниот регистар и рационалното отстранување на чудесното, додека сценариото веднаш го поставува светот како аудиовизуелен настап. „Музичка увертира го придружува појавувањето на насловната шпица“, докторот минува низ градот, од крчмите се слуша песна за Просперо во железен кафез, а потоа следи менажеријата, каде три дебели, влакнести мајмуни ги претставуваат Трите Дебелковци, додека кловнот ги

претвора во јавна карикатура. Оваа сцена дејствува во смисла блиска до Бахтиновото разбирање на карневалската смеа: власта не се исмева приватно, во скриен говор, туку се симнува на јавна сцена и се претвора во смешно, телесно, понижено присуство. Шкловски ја поставува сцената речиси на самиот почеток, затоа што политичкиот судир во сценариото треба да биде веднаш видлив, звучен и колективно споделен.

Отворањето на сценариото функционира како програмска сцена: уште во првите секвенци станува јасно што Шкловски задржува од романот и како го пренесува во поинаква медиумска форма. Зачувана е главната конфликтна оска: Дебелковците како паразитска, гротескно телесна власт, а наспроти нив народот, Просперо, Тибул и Суок како фигури на отпорот. Останува и циркуско-карневалниот амбиент, заедно со сознанието дека отпорот кај Олеша е политички, сценски, масовен, телесен и музички. Просперо, Тибул, куклата, менажеријата и финалната победа се пренесуваат во сценариото, но се разместуваат и згуснуваат, така што добиваат поостра визуелна задача. Стилската густина, лирските застои и метафоричката раскош на романот не можат да опстанат во истата книжевна материја; тие мора да најдат друг облик. Она што кај Олеша е реченица, споредба или необична стилска постапка, кај Шкловски треба да стане кадар, гест, песна, движење или пантомима. Овде е важна забелешката на Лич дека „изворните текстови мора да бидат препишани; не можеме а да не ги препишуваме“, а адаптацијата осиромашува кога се сведува на проверка дали ги повторила „деталите на тој единствен изворен текст“ (Leitch, 2007: 16–17).

Кај Олеша продавачот на балони е гранична фигура меѓу комичното, чудесното и авантуристичкото. Кај Шкловски неговата линија се издвојува во посебна секвенца: балоните го креваат, тој лета „како глуварче“, чевелот паѓа врз Раздватрис, летот го носи до дворецот, влетува во кујната за слатки, паѓа во тортата, се облепува со крем и кандирано овошје, а преку тенџерето и подземниот премин успева да се спаси. Бергсон забележува дека „ставовите, гестовите и движењата на човечкото тело се смешни токму онолку колку што тоа тело нè потсетува на проста машина“ (Bergson, 1911: 29). Телото на продавачот дејствува во таа насока: тоа е подложено на сили што не ги контролира, лебди, паѓа, се лепи, се провлекува и станува дел од комична физика на предметите. Шкловски го препознава тој потенцијал и го пренесува во серија анимациски дејства. Продавачот на балони не е комичен поради духовита реплика, туку поради телото фатено во низа преобразби. Тука анимацијата е особено погоден медиум, бидејќи, според Велс, една од нејзините суштински можности

лежи во „приматот на сликата и нејзината способност да се преобрази во сосема поинаква слика“ (Wells, 1998: 25). Во оваа секвенца таа можност станува конкретна: телото може да се претвори во украс, тортата привремено да стане сцена, а кујната да се отвори како премин кон спасување.

Шкловски кај Олеша препознава материјал што веќе тежнее кон анимациско обликување: метафорите се движат, предметите се однесуваат како тела, а просторот постојано се претвора во сцена на дејство. Делез, со поимот слика-движење, укажува дека во филмот сликата и движењето не постојат како одделни елементи: „сликата е материја: не нешто скриено зад сликата, туку, напротив, апсолутен идентитет на сликата и движењето“ (Deleuze, 1986: 58–59). Таквата динамика кај Олеша најјасно се чувствува во начинот на кој метафорите не мируваат: мостовите „ги извиваат грбовите“, фенерите не само што светат, туку „прелеваат“. Јазикот на романот постојано тежнее кон дејство, премин и преобразба, кон она што анимацијата може непосредно да го изведе пред погледот. Затоа Шкловски не измислува нов свет врз основа на романот, туку од него ги издвојува и ги згуснува оние места каде подвижноста, нестабилноста и сценската напнатост веќе се присутни.

Романескната разгранетост кај Шкловски се претвора во епизодна концентрација. „Плоштадот на Ѕвездата“ станува секвенца на драмска напнатост: Тибул на жицата, толпата одоздола, гаснењето на фенерот, исчезнувањето во темнината. Симболиката не се развива преку објаснување, туку преку видлива акција. И секвенцата „Три Дебелковци“ е организирана на сличен начин: наместо широка дворска атмосфера, следи низа од згуснати слики — тортата, продавачот, заробениот Просперо, реченицата „Јас имам само една глава. Луѓето имаат стотици илјади глави“, плачот на Тути и заповедта куклата да биде поправена до утрото. Адаптацијата, според Сандерс, претставува „поодржливо и подлабоко навлегување, обично во еден единствен текст или извор“ (Sanders, 2006: 19). Кај Шкловски тоа навлегување се остварува преку избор и пренагласување: истите елементи од романот добиваат поинаква тежина, поостар акцент и нова визуелна задача.

Меѓу линиите што Шкловски ги задржува и згуснува, Суок зазема централно место. Во романот таа е девојче, актерка, двојник и жива кукла; во сценариото оваа функција е уште појасно издвоена. „Непредвидена околност“, „Ноќта на чудната кукла“, „Суок“ и „Кукла во дворецот“ ја образуваат драматуршката оска на вториот дел. Шкловски го претвора романескното чудо на двојникот во сценска постапка: докторот ја губи куклата, на

панаѓурот ја здогледува Суок и извикува „Кукла!“, а Тибул веднаш ја препознава можноста: „Ќе мора да ја играш улогата на куклата на наследникот Тути.“ Од тој момент мотивот на куклата го придвижува дејството. Суок треба да настапи, да ја изведе куклата и преку таа изведба да го овозможи ослободувањето на Просперо. Шкловски го извлекува она што кај Олеша е распрснато низ стилот, атмосферата и мотивите: куклата кај Суок станува начин на влез во просторот на власта, начин на измама и начин на прекин на дворскиот поредок.

Клајст во „Über das Marionettentheater” ја формулира парадоксалната теза дека куклата, поради отсуството на свест, поседува вид грација што живиот актер тешко ја достигнува. Како што пишува, таа дарба „се појавува најчисто во онаа форма на човечкото тело што има или никаква, или бесконечна свест; односно, во куклата или во богот” (Kleist, 2012: 4). Суок се движи во тој меѓупростор: таа е живо дете, но за да влезе во дворецот мора да постигне куклена прецизност на движењето, позата и изразот. Кај Шкловски оваа прецизност нема самостојна естетска цел; таа е дел од драматургијата на маскирањето. Само ако ја изведе куклата уверливо, Суок може да му се приближи на Тути и да отвори пат кон ослободувањето на Просперо. Границата меѓу живото и неживото, поставена во средиштето на дејството, има особена тежина и за самата анимација. Бендаци, пишувајќи за куклите на Трнка, забележува дека нивните лица треба да бидат „фиксирани и свети како маски” и дека се одликуваат со „задржани изрази и речиси статуарни движења” (Bendazzi, цит. според Hames, 2009: 194). И Велс анимацијата ја определува како „вештачко создавање на илузија на движење во неживи линии и облици” (Wells, 1998: 10). Суок е фигура во која се среќаваат двата принципа: живо тело што ја презема дисциплината на куклата и сценска изведба што ја приближува кон анимациски ритам, поза и движење. Во секвенцата „Кукла во дворецот” тежиштето паѓа врз начинот на кој телото се обликува како слика, ритам и изведба.

Односот меѓу Суок и Тути во сценариото е собран во неколку кратки, но прецизно издвоени моменти. Кај Олеша Тути се обликува постепено, како дете на власта, но и како осамено и емоционално оштетено суштество. Во сценариото таа линија се пренесува преку неговиот плач, восхитот пред куклата, внимателниот поглед, повторувањето на името „Суок”, клучот од менажеријата и детската потреба за блискост. Психолошката разгранетост на романот е намалена, но драматуршката улога на овој однос станува понагласена. Она што кај Олеша се развива низ поширок наративен простор, кај Шкловски се пренесува во гест, пауза, интонација и распоред во кадарот. Емоционалната амбивалентност не исчезнува; таа

се преместува од романескната внатрешност кон сценската изведба. Односот меѓу Суок и Тути станува ново визуелно и драматуршко обликување на романескната психологија.

Музиката е едно од местата каде адаптацијата најјасно ја преобразува романескната материја. Романот на Олеша е длабоко музикален по стил, ритам и внатрешна сценичност, а сценариото на Шкловски ја извлекува таа музикалност на површина и ја претвора во носечки дел од драматургијата. Песната за Просперо во железниот кафез го воведува револуционерниот судир; сатиричната песна за Дебелковците ја претвора власта во карневалска фигура; песната за доктор Гаспар го внесува научникот во сказновно-детскиот регистар; песната на Суок во дворецот ја означува како жива кукла; победничкиот хор на крајот ја затвора оваа звучна линија со колективен триумф. Во „Звучниот манифест“ (*Будущее звуковой фильмы. Заявка*) Ајзенштајн, Пудовкин и Александров предупредуваат дека „само контрапунктална употреба на звукот во однос на визуелниот монтажен фрагмент ќе отвори нова можност за развој и усовршување на монтажата“; звучниот филм го разбираат како „оркестарски контрапункт на визуелни и звучни слики“ (Eisenstein, Pudovkin, and Alexandrov, 1928). Во сценариото на Шкловски песната не го придружува дејството како украс; таа го менува неговиот тон, го заострува политичкиот или емотивниот акцент и го внесува во ритам.

Сатиричната песна за Дебелковците, на пример, ги претвора владетелите во смешно, јавно изложено тело на власта. Песната на Суок, пак, го поставува нејзиниот однос со Тути како двосмислена игра меѓу куклата, детето и изведбата. Така музиката презема дел од она што во романот го врши прозата: создава политичко расположение, ја носи смесата од карневал и опасност и ги заменува лирските премини со звучни и ритмички акценти. Сандерс ја опишува адаптацијата како процес вплетен во „изведбата на текстуалното ехо и алузија“ (Sanders, 2016: 6). Кај Шкловски музиката е едно од главните места каде тоа ехо се слуша поинаку: романескниот материјал веќе не се развива низ реченица и опис, туку низ песна, глас, пауза и монтажен ритам.

Кај Олеша Дебелковците веќе се карикатурално тело на власта, а сценариото ја заострува нивната гротеска преку сцени што ја прават нивната телесна претераност непосредно видлива: паничното дебелеење од страв, барањето учител по танц за да ослабат, финалното завршување во железен кафез. Гротескното снижување на власта и смешното механизирано тело тука добиваат јасна сценска форма. Она што кај Олеша е распоредено

низ стилот - повторувањето, натрупувањето, незаситноста, телесната претераност - кај Шкловски станува видливо и изводливо: тело што се шири, се плаши, се движи несмасно, се изложува на смеа и конечно завршува затворено како сопствена карикатура.

Карневалот кај Олеша се шири и разгранува низ романот, додека кај Шкловски е распореден во јасно издвоени сценски целини: мајмуни што ги претставуваат Дебелковците, кловн што ги исмева, торта што се распаѓа, папагал што сведочи, тигри што рикаат кон судиите и железен кафез во финалето. Карневалското повеќе не тече како широка атмосфера, туку се јавува во низа силно видливи призори, секој со своја функција во движењето на дејството. Секвенцата „Менажерија“ е особено згусната во однос на романот. Суок крадешкум влегува со фенер, кафезите се црни, светлината се распарчува врз телата на ѕверовите, орлите изгледаат како грбови, папагалите се будат, факлите го сечат мракот, а Просперо излегува со пантер на синџир. Животните овде не се дадени натуралистички; тие имаат јасна драматуршка задача. Пантерот го носи знакот на револуционерниот пресврт, папагалот сведочи, тигрите ја преземаат пресудата. Менажеријата станува простор во кој политичкото, животинското и спектакуларното се спојуваат во густа сцена на пресврт.

Секвенцата „Судење“ е едно од најпрецизните места на адаптациско згуснување. Девојчето седи неподвижно, розовото фустанче е искинато, старецот сведочи, папагалот ја повторува ноќната сцена и го открива клучот, клопчето се одмотува, тигрите излегуваат, а потоа, наместо да ја нападнат девојката, рикаат кон судиите. Прозниот контекст се преуредува во знаковна композиција: арена, папагал, тигри и неподвижно тело. Пресудата буквално се испишува на свиток хартија, но карневалниот пресврт ја укинува нејзината сила: тигрите не ја потврдуваат казната, ја свртуваат против оние што ја изрекуваат. Адаптацијата овде станува толкување на романот. Она „меѓу“ место за кое зборува Бакилега добива конкретна сценска густина: куклата и девојчето, живото и неживото, правдата и спектаклот, власта и ѕверот се среќаваат во сцена што ги собира главните значенски линии на сценариото.

Крајот е изграден врз симетрии и инверзии. Просперо беше во кафез, сега Дебелковците се затворени во кафез; Суок беше осудена, сега е триумфално издигната; Тути беше осамено дете на власта, сега станува дел од циркуската радост. Инверзијата е наративна, визуелна и политичка. Функциите што Проп ги опишува како стабилни елементи на сказновното дејство овде се прераспоредуваат во сцена на победа: затворањето,

ослободувањето, препознавањето и казната добиваат нов распоред и нови носители. Хипертекстуалната трансформација на романот добива материјален, видлив облик: светот на Олеша се враќа како анимирана структура од тела, гестови, кафези, песни и циркуски движења.

Сценариото делумно го приближува романот кон појасната линија на сказната. Романот на Олеша е стилски, политички и метафорички многу погуст, а Шкловски го насочува кон јасни контрасти, остри контури и згуснати дејствени функции. Станува збор за преуредување на Олеша за потребите на краток анимиран филм, а не за негово поедноставување. Сценариото ја задржува политичката енергија на романот, но ја пренесува во форма што може да се изведе преку кадар, ритам, гест, музика и движење.

Телесноста што кај Олеша се развива низ романескната слика, во сценариото добива поостра типолошка распределба. Тибул е тело на линија, рамнотежа и движење; Дебелковците се тела на маса, вишок и натрупаност; Суок стои на границата меѓу предметот и живоста; Просперо е тело на сила и заточеност; продавачот на балони е тело на пад, висење, лебдење и лепење во крем. Секој лик се чита преку својата телесна поставеност: како се движи, каде застанува, како паѓа, како бега, како се судира со просторот. Разликите меѓу телата ја носат политичката и визуелната организација на сценариото и ја подготвуваат неговата анимациска изведба.

Сценариото на Шкловски е и читање на романот. Со изборот на едни сцени и со потиснувањето на други, Шкловски покажува што за него е јадрото на „Три дебелковци“: судирот меѓу гротескната власт и циркуско-живиот отпор, меѓу натрупаното тело на власта и подвижното тело на играта, меѓу механизираната кукла и живото дете што ја презема нејзината улога. Теоретичарот кој во раните есеи бара уметноста да го извади светот од автоматизмот на перцепцијата, овде ги издвојува местата кај Олеша каде тој автоматизам веќе е пробиен и ги претвора во монтажни јадра. Сценариото не е обична подготовка за анимација; тоа покажува дека романот на Олеша уште во книжевната форма носи анимациска подлога.

Шкловски го распоредува материјалот околу три јадра: политичкиот судир, поврзан со Просперо, Тибул, народот и победата; сказновното и визуелното чудесно, поврзано со куклата, Суок и менажеријата; карневалната и циркуската енергија, поврзана со кловнот, акробатиката и масовните сцени. Во романот овие линии се преплетуваат и постепено се

развиваат. Во сценариото тие се издвоени, скратени и функционално распоредени. Истата фабуларна маса добива нова динамика и нова хиерархија. Сценариото не го пренесува романот како готова целина; тоа ги менува односите меѓу неговите елементи и ги подредува кон анимациска изведба.

Прераспределбата на материјалот го менува и времето на раскажувањето. Романот на Олеша може да застане, да се наврати, да внесе пауза, да го задржи погледот врз споредба или необична слика. Сценариото постојано го турка дејството напред. Дури и кога создава атмосфера, како во „Ноќта на чудната кукла“ или во мрачните сцени на менажеријата, таа атмосфера веднаш го подготвува следното движење. Затоа секвенците се кратки, со брзи премини од еден тон во друг: од сатира во опасност, од нежност во страв, од паника во триумф. Кај Ајзенштајн „монтажата е конфликт“, а „кадарот се појавува како клетка на монтажата“, поради што треба да се разгледува „од гледиште на конфликтот“ (Eisenstein, 1949: 38). Кај Шкловски атмосферата и дејството не се надоврзуваат мирно; нивните ритми се пресекуваат, го менуваат темпото и создаваат нов драматуршки набој.

Шкловски посилно се потпира врз визуелното разграничување на просторите. Кај Олеша градот, дворецот, панаѓурот, менажеријата и подземјето припаѓаат на ист богат и прелевачки урбан свет. Во сценариото тие се расчленуваат во одвоени подрачја на дејството: плоштадот е простор на јавен спектакл и отпор; дворецот е простор на гротескната власт и привидната сигурност; менажеријата е простор на мрак, затворање и ослободување; подземниот премин е простор на тајно минување и спас; циркускиот амбиент е простор каде смеата ја подрива власта. Просторот не е позадина на дејството, туку носител на сценскиот ритам и на начинот на кој ликовите се движат, се кријат, се појавуваат или се судираат. Во тоа се гледа прецизноста на Шкловски: она што кај Олеша е стилски густо и повеќеслојно, во сценариото станува расчленето, видливо и драматуршки нагласено.

Односот меѓу колективот и поединецот во сценариото е појасно сценски обликуван. Толпата кај Шкловски не е само потврда дека постои „народ“; таа создава видлив и звучен притисок: гледа нагоре кон Тибул, пее за Просперо, извикува, се движи и триумфира. Таа е идеолошка, но и ритмичка појава, бидејќи политичката енергија се изразува преку групно движење, хорска реакција и повторување. Кај Кракауер, „правилноста на нивните обрасци е поздравувана од масите“, а луѓето „само како делови од маса ... стануваат делчиња од една фигура“ (Kracauer, 1995: 76). Таа забелешка добро одговара на начинот на кој толпата е

замислена кај Шкловски: како подвижен визуелен и звучен хор, а не како психолошки разработен збир од поединци. Масовните сцени се градат преку кореографија, повторување, групно движење и колективна реакција.

Сценариото не се лишува од книжевност; таа добива поинаква форма. Иако се оддалечува од прозната раскош на Олеша, Шкловски не пишува сув технички запис. Неговите сценски описи остануваат сликовни, ритмички и прецизно кореографирани. Текстот и понатаму има книжевна густина, но таа се изразува преку распоред на кадри, движење и сценска поставеност. Таквата двојност е блиска до забелешката на Ајзенштајн за разликата меѓу „вештачка просторна организација на настанот пред објективот“ и „организација со посредство на камерата“ (Eisenstein, 1949: 41–42). Кај Шкловски поетичката густина не исчезнува; таа се пренесува во распоредот на сликите, во ритамот на секвенците и во сцените однапред замислени за анимациска изведба.

Завршната циркуска слика го заокружува вредносниот распоред на адаптацијата. Сценариото завршува со политичка победа, но таа победа е дадена како сцена на игра: жица, Суок и Тути пред деца што ги засипуваат со цвеќиња. Спектаклот што на почетокот беше врзан за власта, стражата, кафезот и јавното понижување, на крајот им се враќа на децата, на циркуската леснотија и на колективната радост. Револуционерниот исход се чита и како победа на играта, движењето и детството над неподвижната, натрупана и насилна власт. Кај Зајпс сказната може да биде „променета на иновативни начини за да влее надеж кај младата и зрелата публика, така што, колку и да им се лоши животите, тие сепак можат да веруваат дека можат да живеат среќно до крајот на животот“ (Zipes, 1997: 6). Во финалната сцена таа утописка можност се изведува преку циркуска слика: политичката победа се преобразува во игра, заедништво, цвеќе и празнично движење.

6.2.3 Краток анимиран филм „Три дебелковци“: визуелната реализација на алегоријата

Краткиот анимиран филм „Три дебелковци“ на „Союзмультфильм“[24] го претставува третиот степен во развојот на овој материјал. По романот на Јури Олеша и сценариото на

[24] Филмот е произведен во студиото „Союзмультфильм” (Москва) и датира од 1963 година. Режисерки се Валентина Брумберг (1899–1975) и Зинаида Брумберг (1900–1983), сестри кои работеле заедно речиси четири

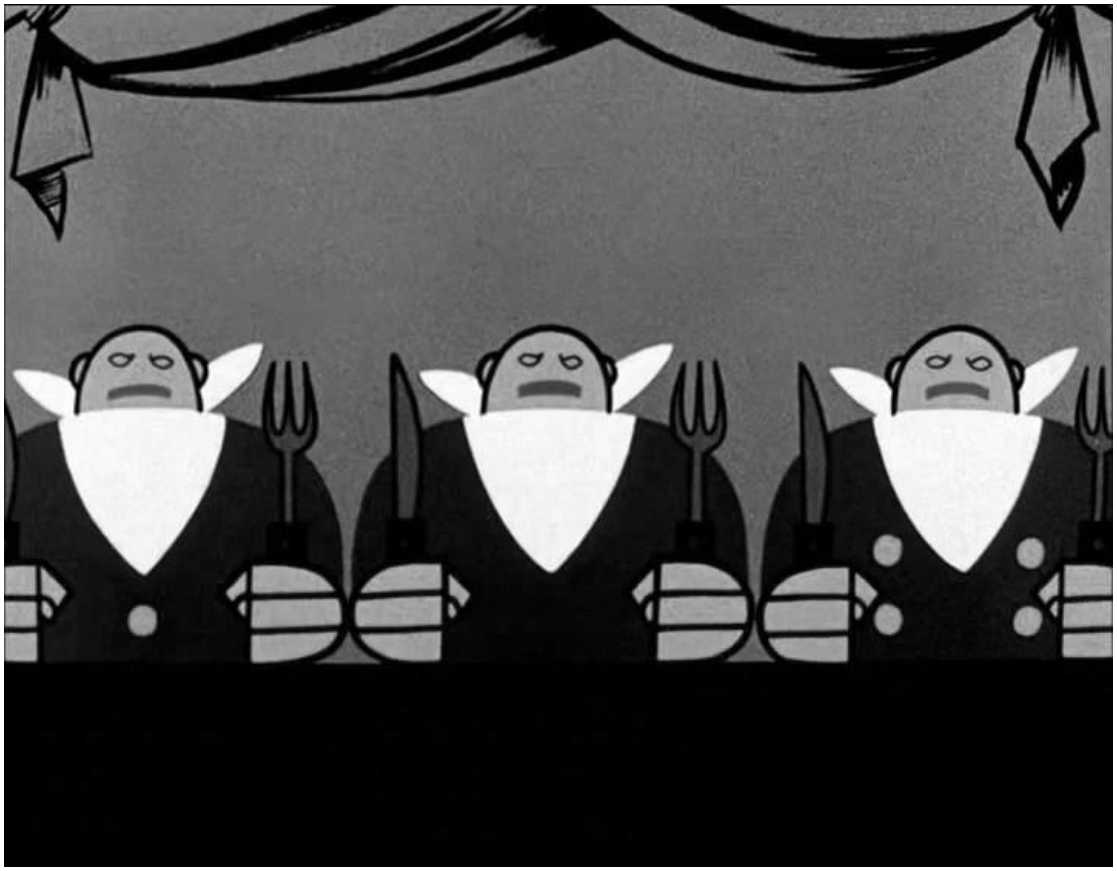
Виктор Шкловски, приказната добива самостојна анимациска обработка во која претходните текстови повторно се преобликуваат. Затоа филмот не треба да се чита како илустрација на книжевниот извор. Велехан забележува дека во споредбите меѓу романот и филмот „главната цел на споредбата станува мерењето на успехот на филмот“ (Whelehan, 1999: 3), а таквиот критериум го промашува начинот на кој функционира овој краток анимиран филм. Боровјец потсетува дека анимираните кратки филмови „имаат сопствена историја, сопствени традиции, стилови, иновации, повторувања и падови“ (Borowiec, 1998: 5). Светот на Олеша, веќе преуреден низ сценариото на Шкловски, во филмот се претвора во боја, силуета, музика, ритам и движење. Филмот на сестрите Брумберг создава нова анимациска целина, во која книжевниот материјал, сценаристичката организација и визуелната изведба влегуваат во посебен поетички склоп.

Уште во воведот филмот ја покажува својата самостојност. Таму каде сценариото предвидува музичка увертира и веднаш потоа премин кон вечерната вознемиреност на градот, филмот најнапред ја отвора книгата „Три толстяка“ и од неа, речиси пред очите на гледачот, почнува да изведува линии, фигури и просторни знаци. Тој почеток не стои дословно во сценариото, но е важен за разбирање на целината: сестрите Брумберг уште во првите минути го прават видлив преминот од книжевен текст кон цртеж и движење. Од книгата произлегува цртеж, од цртежот град, а од градот сцена. Анимацијата не пресоздава веќе готов свет, туку го оформува сопствениот свет пред погледот на гледачот. Прологот затоа не е декоративен вовед. Тој ја покажува формативната моќ на анимацијата, она што Кракауер го именува како „формативна тенденција“: филмот, а особено анимацијата, не е врзан само за регистрирање на стварноста, туку може активно да ја создава и обликува (Kracauer, 1960: 35–36). Прологот ја воведува сценаристичката матрица како процес на преобразба што се случува пред гледачот.

По почетната рамка со книгата, филмот брзо се врзува за првата средишна сцена од сценариото: градот како место на политичка напнатост и јавен спектакл. Кај Шкловски тој град е вечерен, пресечен од арки, мостови, светлина и сенка, придружен најнапред од

децении и се сметаат за пионерки на советската анимација. Нивната соработка резултирала со над педесет анимирани филми. Музиката е на Анатолиј Варламов, сценографијата на Д. Азарх и В. Далајанц, директор на фотографија е Е. Петрова, а звукооператор Н. Прилуцки. Во гласовната поделба учествуваат А. Свердлин (доктор Гаспар), Н. Румјанцева (Суок), М. Виноградова (Тути), О. Ефремов (Просперо) и А. Консовски (Тибул). Филмот трае околу 34 минути и е еден од поамбициозните анимациски проекти на студиото во тој период, со оглед на политичката тематика и сложената адаптациска основа.

песната за Просперо, а потоа и од потсмевната песна за Трите Дебелковци, изведена од кловн со три мајмуни на сцена. Во филмот овој воведен блок е значително згуснат. Урбаната атмосфера и сатиричната бучност од сценариото се сведени за дејството побрзо да стигне до главниот визуелен удар: појавувањето на Тибул над плоштадот. Но таквото скратување не го претвора градот во осиромашена позадина. Напротив, сестрите Брумберг од поширокаата урбана текстура извлекуваат неколку силно читливи знаци: темен град, вознемирена толпа, јавна сцена и тело изложено на ризик. Лотман и Цивјан забележуваат дека „филмот ја создава својата реалност“, а тој свет го обликуваат не само режисерот, туку и камерата, монтажата и самиот поглед на гледачот (Лотман и Цивьян, 1994: 16–17). Така е поставен и воведниот град во филмот: со мал број визуелни обележја се воспоставува атмосфера на закана, спектакл и колективна вознемиреност. Градот функционира како згуснат знаковен простор во кој политичката и карневалската напнатост стануваат веднаш препознатливи.



Слика 5. Сцена од филмот „Три дебелковци“

Една од најсилните врски меѓу филмот и сценариото на Шкловски се гледа во епизодата на Плоштадот на Ѕвездата, сместена приближно меѓу четвртата и шестата минута. Во сценариото таа сцена е веќе замислена како визуелно напрегната ситуација: Тибул како мала фигура на покрив, жицата над темнината, телото што се губи во мракот. Филмот ги задржува речиси сите клучни јазли од таа замисла. Тибул е сведен на тенка, кревка, харлекинска фигура над црна празнина; просторот под него е речиси апстрактен бездан; фонарот и месечината го пресекуваат кадарот со остри светлосни удари; жицата станува главна носечка линија на композицијата. Сестрите Брумберг го преземаат фабуларното решение заедно со сценската замисла на Шкловски: опасноста не се објаснува, туку се гради преку односот меѓу малото тело, високата линија, темниот простор и светлосните пресечоци.

Оваа сцена може да се чита и преку она што Ноел Брч го формулира како однос меѓу видливиот и невидливиот филмски простор: „за нашите потреби, просторот на екранот може многу едноставно да се определи како сè што окото го восприема на екранот; просторот надвор од кадарот, меѓутоа, е покомплексен“ (Burch, 1973: 17). Кај Тибул таа невидлива зона станува драматуршки важна. Филмот го покажува телото на жицата, фонарот, месечината и темниот бездан, но заканата се гради и преку она што не се гледа целосно: длабочината под него, можниот пад, просторот во кој фигурата може да исчезне. Кадарот постојано го држи гледачот меѓу видливата линија на жицата и невидливата опасност што ја опкружува. Така сцената не ја претставува само храброста на Тибул, туку го организира самиот поглед како искуство на ризик.

Следуваат гаснењето на фенерот, фигурата што станува силуета и исчезнувањето во мракот. Тоа е еден од најчистите примери во филмот за тоа како анимацијата ја претвора телесната фигура во знак. Тибул стигнува до фенерот, светлината се гаси, темнината проголтува дел од настанот, а бегството се довршува преку висински премин што толпата долу не може до крај да го проследи. Во сценариото тој миг е означен со гасење на фенерот, со тишина и со отворање на блед квадрат со ѕвезди во темниот свод. Филмот не ја пренесува таа замисла описно; ја претвора во прочистена анимациска постапка: светлината нагло исчезнува, фигурата се сведува на силуета, а Тибуловото исчезнување делува речиси како графичко растопување во темнината. Тука се гледа колку сценариото било подготвено за анимациска реализација уште пред режиската обработка. Шкловски мисли преку жица,

силуета и сенка; сестрите Брумберг тие елементи ги претвораат во визуелно ткиво на филмот. Лотман и Цивјан забележуваат дека „ако движењето ја удвојува илузионистичноста на фотографијата, тогаш тоа истовремено ја удвојува условноста на цртаниот кадар" (Лотман и Цивьян, 1994: 29). Во исчезнувањето на Тибул тоа значи дека движењето не ја прикрива нацртаноста на сликата, туку ја засилува: фигурата станува уште понематеријална, уште повеќе знак, а преку таа нагласена условност сцената ја добива својата сила.

Непосредно по сцената на плоштадот, филмот го задржува и краткиот блок со доктор Гаспар и појавувањето на Тибул во просторот на докторот. Во сценариото, по драмата на плоштадот, докторот запишува во својата кожна книга дека востанието е задушено, Просперо е затворен, а Тибул избегал; веднаш потоа од каминот се појавува самиот Тибул. Во филмот таа замисла е сочувана, но скратена и графички заострена. Просторот на докторот е сведен на неколку препознатливи обележја, без натуралистичка разработка на ентериерот, а појавувањето на Тибул е изведено речиси како нагло отворање на темен процеп во кадарот. Сцената го задржува својот драматуршки товар без илузија на реалистичка полнота: приватниот простор станува згуснато место на премин, засолниште и заговор. Доктор Гаспар и понатаму останува посредничка фигура меѓу јавниот простор на побуната и затворениот простор во кој ќе се подготви следната етапа на дејството.

Блокот со продавачот на балони во филмот е пренесен со значителна верност кон сценариото, но неговата сила повеќе не лежи во самата фабуларна необичност, туку во начинот на кој телото се движи низ просторот. Летот со балоните, паѓањето во дворецот, судирот со тортата и лепливото движење низ кремот ја претвораат оваа епизода во чиста анимациска комика. Продавачот не е развиен како психолошки лик; тој е тело изложено на случајност, тежина, воздух, пад и леплива материја. Филмот тука ја користи една од своите најсилни можности: телото да стане привремен предмет, предметот да стане сцена, а сцената да се отвори како премин кон следното движење. Затоа епизодата не треба да се чита само како верно задржан дел од сценариото, туку како место каде сценаристичката замисла се реализира преку ритам, физичка комика и преобразба на телото во слика.

Дворските сцени ја преземаат сценариската поставеност на Шкловски, но ја заоструваат преку јасна визуелна распределба на телата. Трите Дебелковци во филмот се појавуваат како масивни, округли, речиси блоковски тела, седнати во стројна повторливост,

онака како што сценариото ги подготвува како гротескна власт што дејствува колективно и куклено. Кај Шкловски Просперо е доведен пред нив, се зборува за казната, а потоа следуваат крикот на Тути и сцената со скршената кукла. Филмот ја задржува оваа драматуршка низа, но ја прави визуелно поостра: неподвижната маса на власта стои спроти заробеното тело на Просперо и кревкото тело на куклата. Дворецот не е само простор на одлука, туку сцена во која политичката моќ добива облик на тежина, повторување и контрола врз телата.

Слика 6. Сцена од филмот „Три дебелковци“

Во средишниот дел од филмот, приближно од дванаесеттата до осумнаесеттата минута, се гледа како анимациската реализација избира од сценариото. Шкловски во текстот внесува повеќе комични и преодни елементи: маскираниот Тибул, епизодата со зелката-глава, балаганите на плоштадот. Во филмот тие не добиваат ист обем. Сестрите Брумберг ја следат сценариската линија, но ги скратуваат помошните преодни делови и ги засилуваат местата што носат посилна визуелна и ритмичка енергија. Тетката Ганимед останува во кратко комично означување и не се развива во посебен домашен противсвет; балаганските сцени се присутни, но стеснети. Наспроти тоа, епизодата со зелката-глава се издвојува како силен визуелен акцент, бидејќи во неа комичната форма веднаш се претвора во средство за откривање и продолжување на дејството.

Во сценариото Тибул открива дека „зелката“ зборува и дека води кон подземниот премин. Во филмот, околу шеснаесеттата и седумнаесеттата минута, тоа е изведено со јасна анимациска економија: кружната форма најнапред се чита како комичен предмет, а потоа се покажува како живо тело и како знак што го отвора тајниот пат. Од сценариото е задржано она што ја прави сцената незаборавлива: формата што одеднаш оживува, подземниот тунел како скриена линија на дејството и спојот меѓу комичното и пресудното. Епизодата не останува споредна досетка; таа станува мал анимациски механизам на откривање, во кој смешната форма го отвора преминот кон следната етапа на заплетот.

Врската меѓу Суок и куклата, нејзината заменска фигура, е внесена во филмот преку постепено приближување кон границата меѓу живото девојче и предметот. Во сценариото ноќното возење на докторот, исчезнувањето на куклата и првото појавување на Суок се организирани како низа што ја подготвува таа граница. Во филмот, околу дваесеттата до дваесет и третата минута, преминот станува јасно видлив: куклата не е само изгубен предмет, туку отсутно тело што мора да биде заменето, а Суок се појавува како живо тело способно да ја преземе неговата форма, поза и функција.

Тука најјасно се гледа сценаристичката подготовка на ритамот на откривањето. Сценариото не се задоволува со фактот дека докторот ќе ја сретне Суок; тоа однапред ја распоредува средбата како низа од визуелни и драматуршки чекори: темнина, загуба, светло, влегување во тесен театарски простор, а потоа откривање на девојчето што го носи лицето на куклата. Оваа секвенца ја потврдува забелешката на Велс дека „метаморфозата е способноста една слика буквално да се преобрази во друга, сосема поинаква слика“ (Wells, 1998: 69). Кај Суок таа преобразба не е само визуелен трик. Девојчето и куклата постојано се прелеваат една во друга како улога, појава и функција, а од таа нестабилност произлегува драматуршката сила на сцената.

Во истиот дел од филмот се вградува и мотивот на телесната преобразба на Тибул. Кај Шкловски, маскираниот Тибул се открива во мигот кога течноста од шишенцето ја симнува неговата претходна појава и тој повторно станува препознатлив. Во филмот ова е изведено со минимални средства, но основната смисла останува иста: телото се прикажува како променлива површина, отворена за прикривање, префарбување, изместување и повторно појавување во друга видливост. Сестрите Брумберг ја преземаат силната

анимациска можност што сценариото ја нуди: телото да се чита како знак, маска и улога, а не како еднаш засекогаш фиксирана појава.

Епизодата со влегувањето на Суок во дворецот, распоредена приближно меѓу дваесет и четвртата и дваесет и седмата минута, е една од најпрепознатливите врски меѓу сценариото и филмот. Шкловски ја гради оваа сцена со особена пластична прецизност: розовиот фустан, ситните чекори низ огромните сали, танцот и внимателниот однос на Тути. Филмот ги задржува тие елементи, но ги внесува во построга визуелна поставеност. Суок се движи како жива кукла и како девојче што свесно ја игра својата улога. Просторот околу неа е широк, ладен и речиси празен; нејзината розова силуета останува единствената мека боја среде дворечната строгост. Филмот ја следи ситуацијата од сценариото преку неговата пластична организација: мало тело, голем простор, контролирано движење и боја што ја издвојува Суок од студената околина.

Сцената на менажеријата е еден од деловите во кои филмот најцврсто ја зачувува сценската структура на Шкловски. Во сценариото ноќниот влез, тивкиот повик „Просперо“ и појавата на Просперо со пантер се развиени речиси како мала самостојна филмска целина. Филмот го следи тој редослед: Суок со фенер навлегува во темниот простор зад решетките, папагалите ја пробиваат тишината, а Просперо се појавува како масивна фигура со речиси животинска сила. Од сценариото овде е пренесен и постојаниот судир меѓу мали и големи облици: мала розова фигура, големи црни решетки, тенок фенерски зрак, масивен Просперо, треперливи факли, пантер и длабок сад без дно. Филмот го користи размерот како едно од своите главни анимациски средства. Напнатоста се гради преку текот на дејството, но и преку визуелниот судир меѓу кревкото и масивното, осветленото и затемнетото, слободното движење и затворениот простор.

Кујната и лонецот без дно покажуваат како Шкловски го организира материјалот преку повторување со променета функција. Во претходниот дел продавачот на балони исчезнува низ лонецот; подоцна истиот таен премин станува пат за бегство на Просперо. Филмот јасно ја зачувува таа врска. Предметот што најнапред дејствува како комичен реквизит се враќа како средство за ослободување, па просторот на кујната добива двојна улога: место на телесна комика и скриена точка на политички пресврт. На тој начин филмот ја задржува сценаристичката економија на Шкловски: еден предмет, еднаш воведен, подоцна се враќа со нова драматуршка тежина.

Судската сцена, околу триесеттата и триесет и првата минута, е еден од најјасните примери за тоа како сестрите Брумберг ја реализираат сценската дисциплина на Шкловски. Во сценариото таа е поставена како згусната знаковна композиција: неподвижно девојче, сведоштво на папагалот, свиток со пресуда, тигри и судии. Филмот ја презема таа структура и ја прави видлива преку јасна просторна распределба. Суок е поставена како кревка, речиси куклена фигура во средината на судскиот простор; папагалот го внесува повторувањето на ноќната сцена; свитокот ја материјализира пресудата, а тигрите ја внесуваат силата што ќе ја сврти казната против судиите. Напнатоста се гради преку судирот меѓу неподвижното тело, пишаниот знак и животинското движење. Така филмот ја задржува сценаристичката строгост, но ја пренесува во видлива анимациска сцена во која правдата, спектаклот и телесната закана се собираат во еден краток пресврт.

Во завршницата конечно се гледа како филмот ги распоредува главните спротивставувања: куклата и живото тело, кафезот и ослободувањето, власта и циркуската игра. Во сценариото победата се гради преку неколку силни визуелни акценти: Суок која излегува од часовникот, кафезот за Трите Дебелковци и циркуското финале со деца и цвеќиња. Филмот ги задржува овие решенија и ги претвора во завршна слика на пресврт. Излегувањето на Суок од часовникот ја спојува сказновната појава со механичката сцена; кафезот ја превртува претходната распределба на моќта; циркускиот крај ја собира приказната во јавен простор на игра, радост и ослободено движење. Светот на филмот завршува во арена, пред детска публика, со жица, цвеќиња и тело што игра. Просторот што претходно ѝ припаѓаше на власта сега се отвора кон заедницата, погледот и движењето. Кај Шкловски ова веќе е замислено како сценариска линија; кај Брумберг станува завршна анимациска синтеза.

Во филмот сценариото на Шкловски останува препознатливо на повеќе рамништа. Најнапред, тоа се гледа во редоследот на големите секвенци и во нивната меѓусебна врзаност: Тибул на жицата, куклата, Суок, клучот, менажеријата, судот и финалната победа. Но врската не е само фабуларна. Филмот ја презема и сценаристичката распределба на телата, предметите и просторите: Дебелковците како масивни и неподвижни фигури, Тибул како линија и движење, Суок како живо тело што ја изведува куклата, клучот и лонецот како предмети што го придвижуваат дејството, менажеријата и судницата како простори на

пресврт. Сестрите Брумберг оваа основа ја преобликуваат преку сопствени средства: линија, боја, силуета, музика, ритам и анимациско движење.

Таквото присуство на сценариото во филмот ја прави недоволна претпоставката дека анимацијата само „позајмува сиже“. Поточно е да се каже дека филмот ја реализира драматургијата што кај Шкловски веќе е мислена анимациски: преку секвенци, реквизити, ритам, простор, телесни контрасти и јасно поставени визуелни пресврти. Стам забележува дека адаптацијата создава „интертекстуален дијалог“ во кој ниту еден текст не останува недопирлив извор, туку станува дел од „полифониски ансамбл на текстови“ (Stam, 2005: 27). Така функционира и овој филм: не како илустрација на романот, ниту како механичка реализација на сценариото, туку како ново читање во кое Олеша, Шкловски и сестрите Брумберг се среќаваат во ист, но медиумски преобразен уметнички облик.

Подеднакво важно е и она што филмот го испушта. Дел од воведната урбана широчина на сценариото е редуциран: песните од градот, менажеријата со мајмуните и подолгата сатирична возбуда на отворањето се сведени или изоставени, за дејството побрзо да стигне до своите главни визуелни јадра. Се скратува и значителен дел од преодниот говорен материјал. Таквата редукција не ја осиромашува адаптацијата, туку ја менува нејзината работа: филмот ги задржува оние јазли што можат најсилно да се изведат преку слика, движење, музика и ритам.

Визуелниот јазик на филмот ја продолжува структурата подготвена во сценариото. Анимираниот „Три дебелковци“ ја гради својата изразност врз стилизиран графички свет, во кој фигурата, бојата и позадината се подредени на сценска читливост. Уште во почетните кадри се најавува естетиката на сведување: книгата се отвора, се појавува линијата, а од неа постепено произлегуваат градот, ликовите и настаните. Формите се градат преку чисти контури, рамни колоритни површини и остри односи меѓу празното и исполнетото. Овој визуелен свет соодветствува со сценариото, кое го расчленува материјалот во одвоени и јасно поставени секвенци. Прецизните кадровски решенија и нагласените планови од сценариото во филмот се развиваат како подвижни односи меѓу линија, боја, фигура и простор.

Оваа графичка прочистеност најјасно се гледа во организацијата на просторот. Филмот ретко отвора богата перспективна длабочина; многу почесто просторот е распореден како низа колоритни површини, поставени една до друга или една зад друга, со

нагласени хоризонтали, вертикали и дијагонали. Таа постапка особено се забележува во три клучни простора: плоштадот, ноќниот град и дворецот. Плоштадот не е изграден како урбан пејзаж со полна архитектонска разработка, туку како строга конфигурација од линии, темни полиња, светлосни кругови и геометриски напнатости. Ноќниот град е составен од сини и црни маси, низ кои белите линии на прозорците, мостовите и кочиите дејствуваат како графички засечоци. Дворецот, пак, се отвора во големи, речиси празни внатрешни површини, каде ликовите изгледаат уште помали и поиздвоени. Ајановиќ прецизно го именува тој принцип: во стилизираниот анимациски простор „ликовите се движат ритмички, шематски и механички, во согласност со стилизираниот простор на позадината“ (Ajanović, 2025: 17). Просторот е сведен за движењето да стане читливо, а секоја фигура да се појави како јасен визуелен знак во композицијата.

Бојата во филмот има организациска, а не само декоративна улога. Наместо богата прелевачка палета, филмот работи со ограничен и внимателно распореден фонд на бои. Сината и црната го обликуваат ноќниот град, потерата и чувството на опасност; црвената и портокаловата се појавуваат во мигови на тревога, насилство, јавен спектакл и нагла промена. Светлите беж и жолтеникави површини го отвораат дворечкиот и судскиот простор, каде празнината делува студено и исчистено. Розовата, најсилно поврзана со Суок и со куклата, станува емоционален и композиционен акцент: мала, топла, кревка, но визуелно неизбежна. Зелената и темната црвеникава боја се врзуваат за докторот, Просперо и за просторите во кои нешто се подготвува, се крие или се преобразува. Бојата го насочува дејството, ги разграничува световите на власта, опасноста и движењето, го означува драматуршкиот напон и го собира погледот врз фигурата што треба да стане носечка во кадарот.

Истиот принцип на графичка прочистеност важи и за дизајнот на ликовите. Секој од главните ликови е изведен врз една доминантна визуелна замисла што веднаш го издвојува од останатите. Тибул е тенок, издолжен и аголен, речиси харлекински обликуван. Неговото тело е создадено за линија, скок, рамнотежа и ризик. Затоа најубедливо дејствува на жица, на покрив, во трк и во нагли промени на насоката. Неговата фигура може да се сведе на неколку остри потези, па останува лесно препознатлива и во далечен кадар и во силуета. Суок е обликувана сосема поинаку: малечка, кружнолика, со темна мазна коса и јасно исцртано, речиси куклено лице. Нејзиниот розов костим ја задржува на границата меѓу

девојче и предмет, меѓу живо тело и играчка. Наместо аголност, кај неа доминираат минијатурна еластичност и леснотија. Доктор Гаспар е старец со силно профилирана глава, долг нос, бела брада и строга црна облека, нагласена со црвена шамија. Неговата појава е истовремено комична и алхемиска, што добро одговара на неговата посредничка улога меѓу науката, театарот и заговорот. Просперо, пак, е фигура на масивност и пробив: кога се појавува, неговото тело е големо, темно и тежишно; неговото присуство го одредуваат притисок, тежина и ослободена сила. Трите Дебелковци, наспроти сите други, се намерно деперсонализирани. Тие не се замислени како три психолошки разработени лица, туку како варијации на иста телесна формула: округлост, натрупаност, тежина и повторливост. Во нивниот дизајн телото станува знак на власта и прејадеността, а не носител на индивидуализиран карактер.

Ликовите во филмот се изградени пред сè врз сценска и смисловна прецизност. Нивниот дизајн непосредно ја поддржува драматуршката организација на сценариото. Штом некој лик ќе се појави, гледачот веќе насетува какво движење, каков гест и каков простор му припаѓаат. Суок се врзува за танц, двојност, игра и измама; Тибул за акробатска опасност и бегство; Просперо за пробивање на затворениот простор; Дебелковците за статичност и надуена власт. Затоа филмот го задржува визуелниот фокус и кога дејството брзо преминува од плоштад во дворец, од кујна во менажерија, од суд во циркус.

Позадините во филмот често дејствуваат како сценографија на подвижен театар: небото е голема рамна површина, куќите се темни исечоци со неколку бели отвори, дрвјата се сведени на ритмични линии, а ѕидовите на дворецот на долги, чисти и празни површини. Во други сцени позадината добива калиграфски карактер: бела линија на темна основа сугерира патека, ограда, гранка, купола или струење на воздухот. Најјасно тоа се гледа во ноќните секвенци, каде синиот и црниот простор се пресечени со тенки бели и сиви линии што делуваат како брзи цртежи врз темна табла. Сликата добива двоен карактер: останува сказновна, но истовремено е графички дисциплинирана и подготвена за јасно анимациско движење.

Анимацискатa постапка го продолжува принципот на графичка прочистеност. Филмот не настојува да создаде илузија на постојано, мазно и натуралистичко движење. Движењето честопати е штедливо, расчленето и силно ритмизирано: ликовите задржуваат стабилна поза, а потоа нагло преминуваат во следна јасно издвоена положба. Чекорот, скокот

или наклонот се изведени со мал број внимателно избрани позиции. Таквата постапка создава впечаток на ограничена анимација, но ограниченоста овде не означува техничка сиромашност; таа е вградена во стилот на филмот. Бидејќи и ликовите и позадините се графички прочистени, секој гест добива поголема тежина. Движењето не се губи во мноштво меѓуфази, туку се истакнува како ритмички настан. Тоа јасно се гледа во сцените со Тибул на жицата и во појавувањето на Просперо: анимацијата работи со издвоени ударни моменти, со забрзувања и нагли прекини. Наместо натуралистичка флуидност, филмот создава сценска енергија преку поза, прекин, ритам и нагласен гест.

Кога Тибул се движи по жицата, драмата произлегува од целиот распоред на кадарот: тенкото тело над темниот простор, кругот на месечината, нападните дијагонали и празнината под него. Кога продавачот на балони лета, комичноста се гради преку нишањето на телото и преку големата небесна површина околу него, каде шарените балони се издвојуваат како подвижен грозд врз синиот простор. Кога Суок влегува во дворецот, нејзината оживеаност се чувствува во малите танцувачки движења, но и во односот со огромниот мирен ентериер што ја опкружува. Филмот го ритмизира целиот видлив простор: фигурата, празнината, бојата, линијата и монтажниот премин дејствуваат заедно.

Во филмот музиката го организира движењето однатре: чекорот на Суок, пригушениот звучен простор на дворецот, циркуските удари, маршевските групирања и финалниот триумф се потпираат врз ритмичка поддршка што го прави движењето поеластично и појасно. Тоа најдобро се гледа во сцените каде фигурите се движат на граница меѓу танц и дејство. Движењето на Суок е поставено меѓу детската живост и куклената дисциплина: таа ја изведува својата улога преку одмерени чекори, паузи и контролирана телесна механика. Трите Дебелковци, пак, се нишаат и реагираат како повторливи комични маси, со што нивната власт добива карикатурална телесност. Звукот ја засилува оваа организација на телото. Шион прецизно ја формулира меѓузависноста на звукот и сликата: „не го гледаме истото кога истовремено и слушаме“ и „не го слушаме истото кога истовремено и гледаме“ (Chion, 1994: 11). Во „Три дебелковци“ музиката и анимацијата заедно создаваат театарско-карневалски свет во кој политичката сатира, сказновната игра и телесната гротеска се поврзуваат преку ритам, движење и звучен акцент.

Во „Три дебелковци“ сценариото е клучната посредничка форма меѓу романот на Олеша и филмот на сестрите Брумберг, каде стои работата на Шкловски: избор,

расчленување, згуснување и преуредување на материјалот според потребите на сцената, ритамот и визуелната прегледност. Филмот ја презема таа основа и ѝ дава сопствена графичка, колористичка и звучна форма. Преминот од книжевен текст кон анимиран филм не се случува непосредно; тој минува низ сценаристичка обработка во која романескниот материјал веќе се поставува како кадар, движење, боја, звук и анимациска сцена. Затоа „Три дебелковци“ е еден од најјасните примери во трудот за сценариото како активна посредничка форма во адаптацијата.

6.3 „Сказна за златното петле“

6.3.1 Сказната на Пушкин: ирониja, моќ и фолклорниот образец

„Сказна за златното петле“ е последната сказна во стих на Пушкин, напишана во 1834 година, и еден од најсложените примери на руската книжевна сказна од деветнаесеттиот век.[25] По „Руслан и Људмила“, по романтичните поеми и по зрелиот роман во стих, Пушкин ѝ се враќа на сказновната форма во момент кога таа може да понесе политичка парабола, иронична поука и жанровска несигурност. Загадочноста на ова дело не произлегува од сложеноста на сижето; неговата основна линија е јасна, речиси строга. Таа се јавува во напнатоста меѓу лесниот сказновен ритам, народниот тон и исходот што останува намерно неразјаснет: по казната на Дадон, царицата исчезнува, а завршната поука повеќе отвора прашање отколку што го затвора значењето на приказната.

Лаконичноста на сказната не ја намалува нејзината смисловна густина. Напротив, краткоста создава простор секој мотив да се поврзе со поширoки културни, жанровски и идејни слоеви. Погосјан прецизно го именува тој парадокс кога забележува дека „Сказната

[25] Сказните во стих на Пушкин се пишувани во периодот 1830–1834 година и вклучуваат пет довршени дела: „Сказна за попот и за неговиот слуга Балда” (1830), „Сказна за царот Салтан” (1831), „Сказна за рибарот и рибата” (1833), „Сказна за мртвата царска ќерка и за седумте јунаци” (1833) и „Сказна за златното петле“ (1834), која останала и последна. Постои и недовршената „Сказна за мечката” (1830). Стилски, сказните се потпираат на народниот говор и ритамот на руската усна традиција, но со различен акцент: „Сказна за царот Салтан” е чудесна и раскошна, „Сказна за рибарот и рибата” е лаконична и морална, „Сказна за мртвата царевна” е лирска и блиска до европската романтичарска традиција. „Сказна за златното петле“ е единствената меѓу нив каде иронијата го определува самиот исход на раскажувањето. Сите пет довршени сказни подоцна добиваат анимациски адаптации: „Сказна за рибарот и рибата” е анимирана во 1937 и 1950 година, „Сказна за попот и Балда” во 1940 и 1973, „Сказна за царот Салтан” во 1943 и 1984, „Сказна за мртвата царска ќерка” во 1951, а „Сказна за златното петле“ во 1967 година, сите во продукција на „Сојузмултфилм”.

за златното петле“ е „исклучително лаконична“, а таа лаконичност „не дозволува да се суди за улогата и значењето на Златното петле ако не се излезе надвор од границите на самиот текст“ (Погосян, 1992: 98). Затоа сказната бара читање што ќе ги поврзе фолклорниот код, интертекстуалните извори, политичката историја и нејзината внатрешна поетичка организација.

Почетната формула „Негде, во деветтото царство, во десеттата држава“ (Пушкин, 1835: 4) го воведува очекуваниот сказновен простор, но Пушкин брзо ја поместува таа рамка. Царот Дадон уште на почетокот е обележан со насилно минато: во младоста „смело нанесувал навреди“, а во староста мирот го посакува од исцрпеност, без знак на вистинска морална преобразба. Заканата на границите произлегува од историјата на самиот владетел, па уште во првите стихови веќе не е јасна границата меѓу надворешната закана и внатрешната вина на царството.

Сказновната морфологија што ја опишува Проп останува препознатлива и кај Пушкин: државата е загрозена, царот добива волшебно средство, кризата се повторува, мудрецот го поставува своето барање, даденият збор се прекршува и следува казна. Во таа препознатливост може да се вклучи и согледувањето на Јакобсон дека сказновните текстови почиваат врз „мал број основни градбени елементи, односно функции“ заеднички за сите (Якобсон, 1987: 275). Кај Пушкин овие елементи добиваат поинаква вредносна насока: наместо јасно поставен позитивен херој, сигурен дарител и завршница што ја разјаснува моралната распределба, сказната гради свет во кој секој морфолошки елемент е внесен во иронична поставеност. Пушкин ја задржува народната форма и ги користи нејзините правила за да создаде текст што звучи како сказна, а дејствува со остра книжевна ирониja. Во таа насока може да се разбере и согледувањето на Проп дека „Пушкин ја воведе вистинската народна сказна во книжевниот, општествениот и научниот живот, покажувајќи ги сите нејзини извонредни уметнички квалитети“ (Пропп, 2000: 65).

Дадон ја носи најострата форма на ова иронично поместување. Во традиционалната волшебна сказна царот, дури и кога е слаб или наивен, обично ја означува точката околу која треба да се воспостави стабилноста на светот. Кај Пушкин царот станува извор на сопствената пропаст: стар, бавен, самодоволен, зависен од туѓа помош и неспособен навреме да го разбере она што се случува околу него. Испраќа војски, но не го гледа исходот; ги испраќа синовите, но не ја предвидува катастрофата; тргнува лично, но стигнува доцна,

речиси како сведок на веќе подготвената несреќа. Со Дадон Пушкин создава една од најострите сатирични фигури на власта во своите сказни. Неговата слабост е комично деградирана, спуштена во старост, тромост и зависност. Формулата „Царувај, лежејќи си на страна!“ (Пушкин, 1835: 20) можела да звучи опасно за цензурата затоа што во неколку зборови ја разобличува власта што сака да владее без будност, без одговорност и без вистинско учество во светот со кој управува.

Петлето ја презема улогата што Дадон веќе не може да ја извршува сам. Тоа бдее, сигнализира и станува надворешен чувар на царството. Погосјан забележува дека „тука петлето настапува како чувар на државата, заменувајќи го во таа функција царот Дадон“ (Погосян, 1992: 99). Чудесниот предмет ја надминува функцијата на царски украс и го открива недостигот во самиот владетел. Кога петлето слетува врз темето на Дадон, го зазема местото на круната и станува нејзин гротескен двојник, знак дека царот од почетокот владеел со помош на сила што не му припаѓа. Тогаш исчезнува привидот дека петлето е само безопасен украс. Она што Јакобсон го опишува како фигура што „речиси се поистоветува со вилинско коњче на игла“ (Якобсон, 1987: 148), декоративна, неподвижна, навидум безопасна, оживува и станува извршител на пресудата. Казната добива и поетичка димензија: малата украсна фигура ја соборува власта што верувала дека ја поседува.

Во средиштето на сказната стои обврската што власта самата ја презела, а потоа одбива да ја исполни. Ахматова прецизно го именува овој конфликт: „Темата на ‘Сказната за златното петле’ е неисполнувањето на царскиот збор“ (Ахматова, 1989: 16). Мудрецот-ѕвездочатец ја презема функцијата на дарител во смисла на Проп: се појавува во миг на опасност, нуди волшебно средство и поставува услов. Кај Пушкин дарителот е веднаш обележан со двосмисленост. Тој е астролог и евнух, фигура со ориентален и таинствен ореол, чие знаење е практично и спасоносно, но истовремено опасно за царската самоволја. Убиството на мудрецот е обид да се замолчи оној што го потсетува владетелот на преземениот долг. Во тој миг чудесниот дар престанува да му служи на царот и се претвора во сила што ја извршува правдата што тој одбил да ја признае.

Со Шамаханската царица во сказната влегува фигура на фасцинација, привид и заслепување. Дадон ја сретнува веднаш по смртта на своите синови, во миг кога би се очекувале жалост, вина или покајание; наместо тоа, тој се препушта на занес што ја потиснува секоја свест за катастрофата што штотуку се случила. Пушкин ја обликува како

светла, речиси сончева појава, а Пашенко забележува дека „опишаните блесок на светлината и помрачување на свеста кај Дадон всушност се случуваат ноќе“ (Пащенко, 2018: 536–537). Блесокот на царицата станува дел од заслепеноста на царот. Нејзиниот ориентален белег има поетичка функција: таа го означува туѓото, недостижното, она што власта сака да го присвои, иако не умее ниту да го разбере ниту да го задржи.

„Сказната за златното петле“ може да се чита во насока на она што Медриш го именува како антисказна: превртување на сказновниот модел однатре.[26] Чудесниот предмет станува средство на казната над владетелот; прекрасната жена се појавува како фигура на фасцинација што го води кон пропаст; договорот останува неисполнет, а неговото прекршување ја разоткрива неможноста на власта да го поднесе сопствениот збор. По казната на Дадон, исчезнувањето на царицата го остава крајот без целосно разјаснување. Таа исчезнува „како воопшто да не постоела“, а Пушкин не кажува дали била реална, привид, искушение или фигура на казната. Затоа сказната се приближува до границата меѓу чудесното и фантастичното во смисла на Тодоров: сказновната структура останува препознатлива, додека исчезнувањето на царицата отвора колебање меѓу „природно и натприродно објаснување“ (Todorov, 1975: 32, 41), кое текстот намерно го остава неразрешено.

Завршната метапоетска формула на Пушкин, „Сказната е лага, но во неа има намек, за добрите момци поука“, ја покажува двојната природа на жанрот. Сказната е „лага“ како измислена, условна и оддалечена од непосредната стварност форма, но токму таа оддалеченост ѝ дозволува да изговори вистина што не би можела да се каже директно. Поуката произлегува од самото дејство, без да биде прилепена како надворешна морална формула, што Ахматова го прецизира кога вели дека „намекот се состои во ‘поуката’“ (Ахматова, 1989: 16). Реченицата „Царувај, лежејќи на страна“ ја добива својата критичка сила затоа што ја разобличува претставата за власт што сака да владее преку туѓа будност и туѓа сила. Тоа што цензурата ја отстранила оваа реченица заедно со завршното двустишие

[26] Медриш во својот есеј ги чита Пушкиновите сказни како циклус и предлага развојна линија „од двојна сказна кон антисказна”, при што „Сказната за златното петле” се појавува како крајна, најиронична точка на тој процес: текст што го задржува сказновниот костур, но ги превртува неговите очекувани исходи, така што чудесното не спасува, туку казнува, а завршницата не воспоставува ред, туку остава распад и празнина; види во: Медриш, Д. Н. „От двойной сказки - к антисказке (Сказки Пушкина как цикл).” Во *Московский пушкинист: Ежегодный сборник*, вып. 1, 93–121. Москва: Наследие, 1995.

ја потврдува моќта на сказновната маска: политичката алузија останува посредна, а сепак доволно остра за да биде препознаена како опасна.

Народниот тон кај Пушкин произлегува од внимателно изработена поетичка постапка, со која усното кажување се внесува во книжевно обликуван стих. Во текот на работата Пушкин „ја поедноставувал лексиката, приближувајќи ја кон просторечието“, како што забележува Ахматова (1989: 14). Од таа постапка произлегува особената напнатост на делото: смртта на синовите, убиството на мудрецот и казната на Дадон се изнесени брзо, речиси студено, во стих што тече лесно и мелодично. Лесниот чекор на стихот ја носи ироничната поука без да ја нагласи однапред; затоа насилството, вината и казната се слушаат како дел од сказновниот тек, а оставаат потешки последици од она што првично го ветува народниот тон.

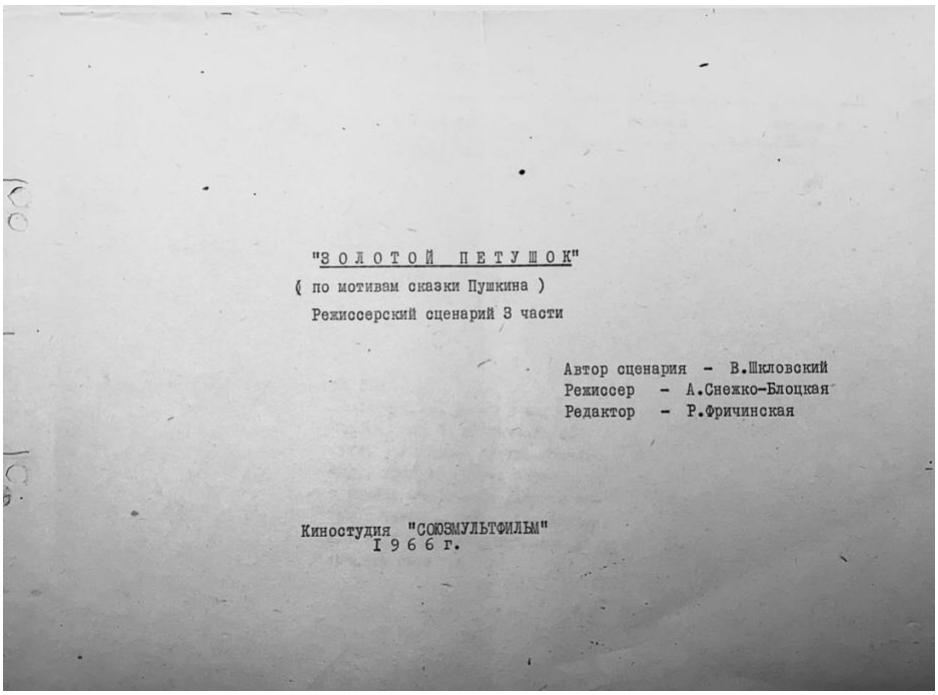
Слична постапка се препознава и во обликувањето на ликовите. Во сказната речиси и да нема развиени монолози или психолошки внатрешни гласови. Пушкин ја сведува психологизацијата и гради фигури чија суштина е собрана во дејство, гест, положба, тон и симбол: Дадон е определен преку пасивноста и насилната самоволност; мудрецот преку барањето; царицата преку појавноста и смеата; петлето преку крикот и ударот. Вака обликуваните фигури лесно преминуваат во визуелен код, бидејќи нивната препознатливост веќе е згусната во надворешна, сценски јасна форма. Оваа особина ќе биде важна за Шкловски, кој Пушкиновата сказна ја презема како веќе иронизирана, политички активирана и визуелно податлива форма.

6.3.2 Сценариото на Шкловски: идеолошки и поетички слоеви на адаптацијата

Сценариото на Шкловски за „Сказна за златното петле“ поаѓа од материјал што веќе е книжевно, жанровски и идеолошки преобразен. Кај „Три мечки“ сценариото ја внесува компактната педагошка сказна во анимациска форма; кај „Три дебелковци“ романескниот материјал се редуцира и згуснува; кај Пушкиновата сказна Шкловски се соочува со текст што веќе е крајно лаконски обликуван. Затоа сценариото ја пренесува ироничната и политичка напнатост на Пушкиновата сказна во сценска, визуелна и звучна форма, без да го сведе материјалот на поедноставена верзија. Чудесниот предмет, царското тело,

ориенталната фасцинација, празниот простор и ударот на петлето треба да станат видливи, подвижни и звучно организирани настани.

Шкловски го задржува фабуларното јадро на Пушкиновата сказна, но го пренесува во поширока просторна, звучна, драматуршка и колективна изведба. Адаптацијата се однесува кон изворот како толкување, ослободено од потчинето следење на канонскиот текст. Тињанов го именува тој процес кога забележува дека дело пренесено во друг систем „се обојува поинаку, обраснува со други признаци, влегува во друг жанр“ (Тынянов, 1977: 227). Кај Шкловски ова преместување се гледа во самиот распоред на материјалот: она што кај Пушкин дејствува преку стихот, кратката формула и звучниот пресврт, во сценариото се развива преку простор, предмет, тело, движење и монтажна врска.


"ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК"
(по мотивам сказки Пушкина)
Режиссерский сценарий 3 части

Автор сценария - В.Шкловский
Режиссер - А.Снежко-Блоцкая
Редактор - Р.Фричинская

Киностудия "СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"
1966 г.

Слика 7. Прва страница од сценариото на Шкловски за филмот „Сказна за златното петле“

Отворањето на сценариото ја поставува Пушкиновата ирониј во просторна и сценографска форма. Пушкин ја отвора сказната со кратката архетипска формула „Не́где, в тридевятом царстве“ (Пушкин, 1835: 4), а Шкловски истиот почетен сигнал го развива преку глас зад кадар и разгранета визуелна експозиција. Погледот минува низ облаци, планини и морски брег, се спушта кон престолнината и влегува низ прозорецот во царските одаи. Во тој простор раскошот и комичната деградација се среќаваат во иста слика: тронот стои до

креветот, жезолот и круната се дел од просторот на телесна инертност, а Дадон лежи на клупа, покриен со воена наметка, со боси нозе што штрчат под неа. Сказновната формула така отвора пат кон сцена во која власта се појавува како уморно тело, опкружено со симболи што ја надминуваат неговата способност да владее.

Кај Пушкин сказновната формула останува намерно условна; кај Шкловски таа се развива во географски и архитектонски населен свет. Тронот стои во одаите „за да не треба далеку да оди“, па иронијата за власта што сака да владее без напор станува сценографски знак. Од стихот таа преминува во простор: она што кај Пушкин е собрано во неколку стихови, кај Шкловски се распоредува во реквизит, телесен гег и архитектонска поставеност. Ефектот на „Царувај, лежејќи на страна“ во сценариото го преземаат тронот до креветот, босите нозе на Дадон и комичното прашање дали коњот е „мирен, како крава“.

Нападите од југ, исток и море, кај Пушкин збиени во чувство дека опасноста доаѓа „од сите страни“, во сценариото добиваат одделни облици: монголска опсада, скитски ноќен напад, морска опасност со викиншки бродови. Шкловски ја расчленува војната на видливи закани, различни непријатели, различни правци на движење и различни реакции на дворот. Опасноста повеќе не останува само општа тревога околу царството; таа добива правец, фигура, напад и одговор.

Условниот сказновен простор кај Пушкин во сценариото се развива во врска меѓу патот, дворецот, бојното поле и престолнината. Бедемите го задржуваат чувството на постојана опсада; одаите ја откриваат политичката инертност; степата и клисурата го носат исцрпениот поход и постепеното соочување со вистината. Просторот го одредува начинот на кој ликовите се движат, одложуваат, грешат и стигнуваат до последиците од сопствените одлуки. Кај Шкловски походот добива телесно, временско и просторно траење, надвор од обичен фабуларен премин од една епизода во друга.

Меѓу адаптациските дополнувања на Шкловски, Полкан има особено важна функција. Кај Пушкин војводите се важни за структурата на дејството, но остануваат без посебна драматуршка разработка; кај Шкловски Полкан станува фигура што внесува прагматичен разум во дворскиот хаос. Во сцената на државниот совет Гвидон предлага градот да се наполни со јадење и пиење за да се исплаши непријателот, Афрон предлага фронтален судир, а Полкан ја разобличува таа самоуверена наивност: „Да се пушти врагот во земјата!.. / царскиот дворец веќе изгоре!“ Сцената ја надминува разликата меѓу карактери

и го покажува распаѓањето на заедничкото мислење во самото јадро на власта: советот се претвора во збир од расцепкани, нефункционални и меѓусебно глуви гласови. Кога Полкан се спротивставува, бојарите веднаш го прогласуваат за предавник: „Да не е на иста страна со непријателот?“ Со ова проширување сценариото ја засилува политичката алузивност на Пушкиновата сказна: власта веќе нема јазик за разумен разговор, па секое предупредување го слуша како закана.

Амелфа, пак, отсуствува од Пушкиновата сказна како самостоен лик, а кај Шкловски добива значајно место. Таа го придружува Дадон во миговите на одмор и старечка немоќ: му подава квас, му ги мести перниците и го советува пред поаѓањето: „Ти барем себе сочувај се, стој сето време позади!“ Со нејзиното присуство дворецот добива приземна, речиси домашна телесност. Дадон од царска фигура се спушта до старец кому треба да му се наместат перниците, да се напои и да се испрати со совет да не оди напред. Власта се пренесува на рамништето на заморот, негата и старечкото тело, блиску до она што Бахтин го опишува како деградација: пренесување на високото кон материјално-телесниот план, постапка што „нема само разрушителен, негативен аспект, туку и обновувачки“ (Bakhtin, 1984: 21). Политичката сатира добива телесна острина: возвишената институција се појавува како остарено тело што треба да биде потпирано, поено и чувано.

Во сценариото „Царувај, лежејќи на страна“ прераснува во лајтмотив. Кога петлето оживува и крикнува, Пушкиновата иронија добива нагла визуелна форма: царот речиси го испушта предметот од страв. При второто огласување на петлето целата престолнина се буди, се отвораат прозорци, луѓето гледаат, а Дадон продолжува да спие. Полкан влетува со реченицата: „Станувај, царе-надеж наша! Не бива веќе да се владее легнат!“ Иронијата се гради преку повторување и спротивни движења: градот се буди, прозорците се отвораат, сигналот се засилува, телото на владетелот останува неподвижно. Така сценариото ја прави нефункционалната власт видлива како телесен ритам, а не како психолошко објаснување на Дадон.

Кај Пушкин народот постои претежно како замислена позадина, додека кај Шкловски станува видлив и звучен дел од сцената. Престолнината реагира на сигналот на петлето: прозорците се отвораат, луѓето се појавуваат, движењето се шири од царските одаи кон јавниот простор. Со тоа иронијата добива колективна димензија. Неспособноста на

Дадон излегува од приватниот простор на владетелот и станува видлива пред градот, кој ја чувствува опасноста пред царот што треба да го штити.

Третото поаѓање на Дадон ја префрла политичката сатира врз комиката на телото. Тој се чеша по тилот и без јуначко воодушевување вели: „Ете неволја! Каква е оваа птица!“ Потоа бара оклоп и се жали: „Оклопот ми е многу тежок!“, а потпирајќи се врз мечот додава: „Одвај дишам. Заветниот меч стана претежок за царските плеќи.“ Кога прашува дали коњот е кроток, а коњушарот одговара „Како крава“, сценариото го доведува воинскиот код до комичен распад. Владетелот што треба да ја предводи одбраната бара коњ што нема да го исфрли од самарот. Повикот на народот „Нашиот цар-батјушка, ура! Сам излезе од дворецот!“ звучи свечено и иронично истовремено, бидејќи предмет на восхит станува самиот факт што царот конечно се појавил надвор од дворецот.

При секоја тревога телото го повторува истиот ритуал на немоќ, со однапред предвидливи и автоматизирани движења. Тука сценариото се приближува до согледувањето на Бергсон дека „ставовите, гестовите и движењата на човечкото тело се смешни токму во онаа мера во која тоа тело нè потсетува на проста машина“ (Бергсон, 1911: 29). Шкловски ја претвора таа механичност во ритмички образец: комичното произлегува од повторувањето на телесната нефункционалност, од власта што при секој знак на опасност го изведува истиот ритуал на немоќ.

Во сценариото Шамаханската царица е ликот преку кој Пушкиновата поетска сугестија преминува во светлина, музика, движење и сценско одлагање. Кај Пушкин нејзината сила лежи во ненадејноста и во поетската неодреденост што ја опкружува; кај Шкловски таа се развива како спектакуларна појава, со нова музичка тема, поинаков ритам на движење и „песна без зборови“. Она што кај Пушкин е сугерирано преку стихот, во сценариото се подготвува како видлива и звучна ситуација. Нејзината двосмисленост повеќе не зависи само од јазикот; таа се пренесува во звукот, светлината, паузата и движењето. Музичката тема врзана за царицата учествува во нејзиното значење, далеку од обична придружба на нејзиното појавување. Таа останува појава, фигура на заслепувачка присутност, без да се претвори во реалистички лик со разработена психологија. Сценариото ја подготвува нејзината симболичка неодреденост за визуелна и звучна изведба.

Завршната средба меѓу царицата и ѕвездочатецот се гради преку одлагање: пауза, поглед, промена на музичката тема и постепено изговарање на барањето. Ѕвездочатецот

најнапред го потсетува Дадон на договорот: „Помниш ли, за мојата услуга ми вети, дека првата моја волја ќе ја исполниш?“, а потоа ја изговара реченицата што ја отвора завршната катастрофа: „Подари ми ја девојката, Шемаханската царица.“ Фабуларното јадро останува исто: мудрецот ја бара царицата, Дадон се разгневува, даденият збор е прекршен. Но кај Шкловски ударот на сцената се создава преку начинот на изведбата, во смисла на разграничувањето што го прави Четман меѓу приказната и „начинот на кој таа е прикажана“ (Chatman, 1978: 19). Пушкиновата наративна збиеност во сценариото станува распоред на тела, погледи, тишини и музички прекини.

Кога ѕвездочатецот бара потврда „по закон“, Дадон одговара со отворена самоволност: „Каков е тој закон, каков збор е тоа? Никогаш не сум чул. Царскиот завет е даден — и тука е крајот!“ Во оваа реплика се открива владетел што не признава никаква норма над сопствениот глас. Сценариото ја заострува политичката димензија на сказната: договорот, од чудесен услов во заплетот, станува прашање на закон, суверенитет и произвол. Дадон не го прекршува зборот од моментна слабост; тој го отфрла самиот принцип дека власта може да биде обврзана од нешто надвор од нејзината волја.

Завршната сцена ги врзува смеата на царицата, крикот на петлето и политичката пресуда во една кратка, нагло изведена секвенца. Царицата се смее: „Хи-хи-хи! Ха-ха-ха!“ Петлето полетува, народот извикува, а потоа тоа „лета и слетува на главата на Дадон“, така што „изгледа како царот да има крилеста круна“. Во следниот миг го клука и Дадон паѓа мртов. Сцената се пресекува со молња, темнина и повторно осветлување; царицата исчезнува, а зад неа останува само силуета „како коб“. Петлето, кое дотогаш стои како неподвижен знак на врвот од шилецот, ја открива својата казнена функција дури кога влегува во движење. Слетувањето на местото на круната ја претвора пресудата во видлива слика: царската власт е погодена од сопствениот чудесен чувар. Во оваа преобразба се препознава сфаќањето на Ајзенштајн за анимациската форма како ослободување од еднаш засекогаш фиксираната морфологија и како способност формата динамично да премине во друга форма (Эйзенштейн, 1985: 221).

Кај Пушкин крајот го носи еден авторитативен глас; кај Шкловски тој се расчленува во неколку гласовни и визуелни точки. Амелфа прашува: „А каде е царицата?“, жените одговараат: „Исчезна, како никогаш ни да не постоела“, а потоа се појавува натписот: „Сказната е лага, но во неа има намек! За добрите јунаци — поука!“ Она што во

Пушкиновиот текст е завршна интонација, во сценариото станува видлив елемент на композицијата. Гласот се претвора во натпис, а поуката се поставува како дел од идната филмска површина.

Преминот од Пушкин кон Шкловски се одвива како работа врз веќе преобразен материјал. Фолклорниот образец кај Пушкин станува иронична книжевна сказна, а кај Шкловски се распоредува како сценарио во кое телото, просторот, звукот и предметот веќе се подготвени за филмска изведба. Затоа сценариото има повеќе од посредничка улога меѓу текстот и филмот: во него политичката сатира, сказновната условност и симболиката на петлето првпат добиваат сценска форма.

6.3.3 Краткиот анимиран филм „Сказна за златното петле“: визуелната трансформација на текстот на Пушкин

Анимираниот филм „Сказна за златното петле“[27] на „Сојузмултфилм“ од 1967 година ја поврзува сказната на Пушкин, сценариото на Шкловски и развиената визуелна и музичка практика на советската анимација. До тој момент студиото веќе има богато искуство со литературни сказни, визуелна стилизација и музички организирана анимација, во која сликата, звукот, движењето и монтажата се градат како меѓусебно зависни елементи. Каувен потсетува дека „од самото основање во 1936 година, студиото ‘Сојузмултфилм’ го гледало Дизни како модел за воспоставување на новоформираното советско анимациско студио“, при што советските аниматори ги преземале „комедијата и жанрот на сказната“ од продукцијата на Волт Дизни и ја преобликувале сопствената вештина преку имитација на неговите мајстори (Cowen, 2020: 5). Филмот ја пренесува иронијата на Пушкин и сценската

[27] „Филмот е режиран од Александра Снежко-Блоцкаја (1909–1980), една од најзначајните режисерки во историјата на советската анимација, позната по нејзините адаптации на книжевни сказни и по нагласениот интерес за декоративна стилизација и музичка организација на анимацискиот простор. Меѓу нејзините претходни дела се истакнуваат „ „Конек-горбунок” (Грбавото коњче) (1947), „Снежната царица” (1957) и „Приказна за мртвата царска ќерка и седумте богатири” (1951), со што „Сказната за златното петле” се вклопува во долга линија на пушкиновски адаптации во нејзиниот опус. Сценариото е на Виктор Шкловски, арт директор е Виктор Никитин, а композитор Виталиј Гевиксман. Во филмографските записи се наведуваат и Екатерина Ризо како камерманка, Борис Филчиков како тон мајстор, Раиса Фричинска како редакторка и Григориј Кругликов како директор на филмот. Филмот трае 30 минути и претставува дел од широката продукциска активност на „Сојузмултфилм” во шеесеттите години, период во кој студиото ги развива своите најкарактеристични стилски особини: декоративна плоскост, музичка ритмизација на дејството и висока стилизација на ликовниот дизајн.

поставеност на Шкловски во свет во кој власта се чита преку телото на Дадон, преку затворените одаи, тревожниот град, крикот на петлето и декоративната строгост на сликата.

Сценариото на Шкловски е текст во три дела, со прецизно означени секунди, метража, планови, содржина на кадарот, реплики, музика и шумови. Книжевниот материјал е веќе расчленет како низа филмски единици: Пушкиновата сказна преминува во простор, гест, музичка индикација и времетраење мерено во секунди. Готовиот филм се надоврзува на Пушкиновиот текст и на сценариото како веќе обликувана филмска подготовка. Во низата фолклорен образец - книжевна сказна - режисерско сценарио - анимиран филм, претходните облици се обработуваат повторно преку слика, звук, ритам и движење, наместо да се пренесат како готова содржина.

За анализа на филмот корисно е разграничувањето на Мекфарлан меѓу она што адаптацијата може да го пренесе од изворниот текст и она што го создаваат средствата на новиот медиум: „(а) во процесот на транспозиција, што точно е можно да се пренесе или адаптира... и (б) кои клучни фактори, освен самиот изворен текст, влијаеле врз филмската верзија“ (McFarlane, 1996: 22). Во „Сказна за златното петле“ фабуларното јадро останува препознатливо: Дадон, петлето, тревогите, Шамаханската царица, прекршениот збор и казната се присутни кај Пушкин, кај Шкловски и во филмот. Но во анимираната верзија тие елементи добиваат поинаква материјална организација: цртеж, боја, музички сигнал, телесна пластика, групно движење и монтажно траење.

Овој премин може да се поврзе со она што Рајевски го именува како медиумска транспозиција, односно како „трансформација на изворен текст во нов медиумски производ“ (Rajewsky, 2005: 51), а Волф го проширува кон „секое преминување на границите меѓу конвенционално различни медиуми“ (Wolf, 2005: 18). Во овој случај транспозицијата минува од Пушкин кон филмот преку сценариото на Шкловски, кое веќе го има распоредено материјалот во кадри, гестови, реплики, музички индикации и времетраења. Затоа филмот може да се чита како адаптација врз веќе изведена адаптација: тој ја презема сказната заедно со толкувањето што сценариото веќе го вградило во неа.

Споредбата меѓу филмот и сценариото затоа треба да се води преку изборот: кои елементи се задржуваат, кои се згуснуваат, кои добиваат нова сила преку боја, светлина, движење и музика. Пушкин го презема сказновниот костур и го исполнува со политичка ирониј; Шкловски го распоредува тој материјал во кадри, гестови и музички индикации;

филмот повторно избира и скратува, пренесувајќи во слика нешто што во претходните етапи имало друга материја. Тоа е основата од која треба да се читаат неговите простори, телата, звучните сигнали и декоративната стилизација.

Почетокот на филмот ја следи сценаристичката конструкција, но ја собира во поконцентрирана анимациска слика. Кај Пушкин почетокот е собран во кратка архетипска формула; кај Шкловски тој веќе се разгранува преку облаци, планини, море, бедеми, кули и продор низ прозорецот во царските спални одаи. Во филмот, приближно меѓу 00:30 и 01:40, овој план е задржан, но стилски пособран. Описната широчина на сценариото преминува во движење на сликата: гледачот го добива истиот свет преку постепено приближување, просторен распоред и траење. Кај Пушкин сказновниот свет се отвора преку ритам и јазик, кај Шкловски преку кадарска замисла, а во филмот преку слика што веднаш го поставува односот меѓу далечниот сказновен простор и царската внатрешност.

Просторот на спалните одаи на Дадон, приближно меѓу 01:40 и 02:20, е изграден врз судирот меѓу царската ознака и телесната немоќ. Тронот стои до креветот „за да не треба далеку да оди“; жезолот и круната се поставени во близина на тело што сака да мирува; Дадон лежи покриен со наметка, со боси нозе што штрчат под неа. Филмот ја задржува иронијата што кај Пушкин е собрана во неколку стиха, а кај Шкловски распоредена во реквизит и телесен гег. Во анимираната сцена таа ирониja добива просторна јасност: тронот и креветот се наоѓаат во исто видно поле, па власта се појавува веднаш до уморот, удобноста и телесната неподготвеност.

Воените секвенци, приближно од 02:20 до 05:40, ја задржуваат структурата на сценариото и ѝ даваат анимациски ритам. Кај Пушкин опасноста е згусната во стиховен навестувачки говор; кај Шкловски таа веќе е распоредена во воени епизоди - монголска опсада, ноќен скитски напад, морска опасност - додека во филмот се развива преку смена на движења, напади и просторни судири. Бедемите го задржуваат чувството на постојана опсада, царските одаи ја изложуваат политичката инертност, а патот и степата го издолжуваат походот кон постепеното соочување со катастрофата.

Државниот совет, меѓу 03:30 и 05:40, ја претвора политичката конфузија во распоред на тела, гестови и реакции. Гвидон предлага престолнината да се наполни со јадење за непријателот да се уплаши, Афрон бара фронтален судир, а Полкан ја разобличува таа самоуверена заблуда. Гвидон и Афрон зборуваат со младешка самоувереност, бојарите

одобруваат со повторлив дворски рефлекс, Полкан настапува од прагматична и земна позиција, а Дадон се повлекува во каприц и гнев. Телата стојат различно, гестовите се судираат, реакциите се одложуваат или се повторуваат, па неспособноста на власта да мисли заеднички станува јасна уште пред говорот целосно да ја објасни сцената.

Кога ѕвездочатецот се појавува, приближно меѓу 05:40 и 07:20, филмот го задржува распоредот од сценариото: фигура обвиена со мека светлина, сарацинска капа, извлекување на петлето и објаснување на неговата функција пред Дадон. Сцената постепено се пренасочува од дарувањето кон првото оживување на предметот. Петлето најнапред изгледа како украс, мала неподвижна фигура наменета за врвот од шилецот; веднаш потоа оживува и крикнува. Тој премин се засилува преку телесната реакција на Дадон, зачуденоста на собраните и првото појавување на рефренот „Царувај, лежејќи на страна“. Декоративниот знак одеднаш станува поважен од владетелот што треба да го користи. Со петлето царската моќ добива надворешен чувар, а зависноста на Дадон станува видлива уште во мигот кога дарот првпат се поместува и проговорува.

Во двете тревоги и во поаѓањата на синовите, од 07:20 до 10:00, филмот ја гради секвенцата преку повторување: петлето крикнува, градот се буди, синовите заминуваат. Кај Пушкин овој ритам го носи стихот; кај Шкловски тој е распореден во сигнали, реплики и музички назначувања; во филмот звукот ја поведува сцената. Крикот на петлето го прекинува дремливиот ред: прозорците се отвораат, телата се групираат, походот започнува. Рефренот, преземен од Пушкин, во филмот станува музичко и драматуршко јадро. Тревогата се создава истовремено преку звук и слика, а нивниот спој го организира дејството како повторлив аудиовизуелен сигнал.

Третата тревога и поаѓањето на Дадон, од 10:00 до 13:20, ја врзуваат политичката сатира за комиката на старечкото тело. Филмот ги задржува старечката незграпност, тежината на оружјето, прашањето дали коњот е мирен „како крава“ и ироничниот занес на народот што го слави самиот факт дека царот конечно излегол од дворецот. Наместо одлучен владетелски гест, сцената прикажува тешко одвојување од удобноста. Телото станува смешно затоа што се движи како механизам што секојпат доцни, запнува и се повторува. Анимацијата ја прави таа механичност видлива и ритмички препознатлива. Политичката сатира ја црпи силата од хуморот, бидејќи власта останува врзана за сопствената телесна инерција.

Амелфа може да изгледа споредна во фабулата, но во сатиричната линија на филмот има важна функција. Во Пушкиновиот текст нема самостојно место, а во сценариото и во филмот станува постојан придружник на Дадоновата старечка немоќ: му подава квас, му ги мести перниците, дреме покрај него и го испраќа со совет да стои позади. Со неа дворецот добива приземна, домашна конкретност. Дадон од суверен што би требало да стои над телото се сведува на старец чиј политички профил се чита преку умор, сон, нега и зависност од туѓа грижа. Телесното и ниското ја демистифицираат власта; нејзината деградација добива потсмевливо секојдневен облик.

Во походот кон планините и откривањето на мртвите синови, приближно од 13:20 до 15:00, филмот го скратува долгото сценариско траење и ги задржува просторно најсилните места. Кај Шкловски походот е развиен како долг линеарен премин низ шума, степа и планини; во филмот тоа траење е собрано во неколку јасно издвоени простори. Степата, теснината и маглата го носат заморот на патувањето и постепеното приближување кон катастрофата. Затоа откритието на мртвите синови не изгледа како ненадеен пресврт, туку како исход кон кој просторот веќе ја водел сцената.

Со појавата на Шамаханската царица, меѓу 15:00 и 22:30, филмот излегува од дотогашниот комично-политички ритам на дворецот и влегува во декоративна, музички водена и хипнотичка средина: шатор, „песна без зборови“, вино, танц, промена на тоналитетот. Царицата се обликува преку движење, светлина и музика, повеќе отколку преку психолошка карактеризација. Во смисла блиска до Фурнис, нејзината пластика е течна, орнаментална и светлосно издвоена; нејзиното присуство внесува поинакво времетраење, поинаков поглед и поинаква телесна мекост во филмот. Таа останува фигура на туѓото што привлекува и вознемирува во ист миг: навлегува во желбата на Дадон, во неговиот поглед и во неговата способност да расудува. Таа останува фигура на туѓото што привлекува и вознемирува во ист миг: навлегува во желбата на Дадон, во неговиот поглед и во неговата способност да расудува. Во таа насока може да се повикаме на Кристева[28]: царицата ја носи

[28] Јулија Кристева го воведува поимот „абјекција“ за да го опише она што ги нарушува стабилните граници на субјектот, поредокот и идентитетот. Абјектното е поврзано со она што не се вклопува во јасна поделба меѓу свое и туѓо, внатрешно и надворешно, чисто и нечисто, познато и непознато; затоа тоа истовремено одбива, привлекува и вознемирува. Во контекст на Шамаханската царица поимот не се применува во строга телесно-психоаналитичка смисла, туку како внимателна аналогија: нејзината појава ја нарушува сигурноста на категориите преку кои Дадон го разбира светот — руско и ориентално, привид и стварност, убавина и деструкција, желба и казна. Таа не доаѓа само како надворешна туѓост, туку како привлечна блискост што го

туѓоста како привлечна блискост што го нарушува чувството на Дадон за мера, должност и расудување.

Средбата на Дадон со царицата во шаторот се развива како сцена на занес и постепено попуштање. Во сценариото тој најнапред се повлекува, потоа попушта, го отстранува Полкан и влегува во низа од танц, музика и карневалска подбивност. Филмот ги задржува тие точки, но им дава подолго траење и посилна сетилна густина. Звукот и сликата дејствуваат заедно: музиката го води движењето, светлината ја издвојува царицата од просторот, а танцот ја претвора политичката слабост на Дадон во видливо заслепување. Царицата станува тело, украс, ритам, глас и светлина во исто време; нејзината моќ произлегува од нивното заемно дејство.

Во сцената меѓу царицата и ѕвездочатецот, од 22:30 до 24:30, волшебното ветување добива правна и политичка острина. Во сценариото ѕвездочатецот го потсетува Дадон на договорот и јасно го формулира своето барање, а царот ја отфрла секоја норма што би стоела над неговата волја. Во филмот сцената е пократка, но сосем разговетна: мудрецот бара, Дадон одбива, зборот е прекршен. Паузите, погледите и музичкиот прекин го задржуваат мигот пред катастрофата, наместо веднаш да го турнат дејството кон следниот настан. Одбивањето на царот добива јасна политичка функција: тој не признава мера над сопствената волја и затоа прекршениот збор станува пресуда над самата власт.

Завршницата, од 24:30 до 28:30, ги спојува смеата, крикот, летот и ударот во кратка казнена секвенца. Царицата се смее, петлето полетува, народот извикува; потоа тоа слетува на главата на Дадон, „како да има крилеста круна“, го клука и царот паѓа. Сцената се пресекува со молња, темнина и исчезнување на царицата. Петлето, дотогаш поставено како украсен знак на шилецот, станува извршител на пресудата. Кога слетува на местото на круната, казната добива јасна политичка слика: власта е погодена од чудесниот чувар на кој самата се потпрела. Сказновната казна веќе не доаѓа од надворешната опасност; таа се враќа кон владетелот што ја произвел сопствената несреќа.

Завршниот натпис ја пренесува поуката од глас во видлив знак. По смртта на Дадон, Амелфа прашува каде е царицата, жените одговараат дека исчезнала „како никогаш да не постоела“, а потоа се појавува натписот. Она што кај Пушкин е завршна интонација, кај

разнишува неговиот поглед, неговата волја и неговата способност за расудување. Види: Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Шкловски е веќе подготвено како визуелно решение, а во филмот станува самостоен композиционен елемент. Со натписот поуката веќе не се слуша само како крај на сказната, туку се гледа како последен знак врз филмската површина.

Плоскоста, орнаментот и нагласената стилизација ја одредуваат визуелната поетика на филмот. Архитектурата на престолнината, декоративноста на ентериерите и распоредот на фигурите во масовните сцени ја приближуваат сликата до лубок и до иконописна стилизација. Орнаментот ја организира сказновната средина и го оддалечува филмот од реалистичка просторна длабочина: sидовите, оружјето, шаторот, ткаенините и масовните групи се дел од исто декоративно поле. Во таа визуелна еднаплановост припаѓаат и петлето, и Дадон, и бедемите, и војската, и царицата, и народот. Телата се обликувани како јасно читливи знаци на власт, мудрост, сила, старечка немоќ и опасност. Филмот создава раскошен свет исполнет со детали, но ослободен од реалистичка тежина; затоа неговата слика останува истовремено сказновна, условна и политички изострена.

Филмот ја распоредува политичката и сказновната смисла преку просторот и телото. Престолнината е раскошна и затворена; бедемите го задржуваат чувството на опсада; царските одаи ја откриваат истрошеноста на Дадоновата власт; степата и патот го носат заморот на походот; шаторот на царицата внесува привид, еротска заслепеност и музички занес. Секој од овие простори има свој временски тек: дворот е дремлив и повторлив, походот се развлекува низ исцрпувачко движење, епизодата со царицата се забавува и се ритуализира преку музиката. Во истата линија работи и телото на Дадон: заоблено, тромо, меко, постојано задоцнето во однос на сопствената владетелска функција. Во него доцнат движењето, реакцијата, одлуката и погледот. Со тоа политичката иронија се пренесува преку видлива телесна форма: Дадон не мора да биде дополнително психолошки објаснет, бидејќи самата појава на телото ја носи идејата за истрошена власт.

Шамаханската царица се издвојува од останатите фигури како појава што го менува тонот на филмот. Ако се следи Фурнис[29], ликот во анимацијата може да се чита и преку

[29] Морин Фурнис во својата студија за естетиката на анимацијата го поставува разграничувањето меѓу „имитација“ и „апстракција“ како два значајни пола на анимациската практика. Во контекст на анализата на ликовите ова разграничување е особено важно, бидејќи овозможува ликот да се чита не само според неговата надворешна фигура, туку и според начинот на кој се движи, се појавува и го менува ритамот на сцената. Движењето, според тоа, не е само техничка изведба, туку суштински дел од присуството на ликот на екранот: кај Шамаханската царица токму течната, орнаментална и музички издвоена пластика ја создава нејзината двосмислена сила. Види: Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey, 1998..

начинот на движење; кај царицата тоа движење е течно, орнаментално и музички издвоено. Нејзината присутност ја внесува туѓоста како привлечна блискост што го разнишува Дадоновото расудување.

Во филмот звукот и музиката го водат преминот од една состојба во друга. Рефренот на петлето, преземен од Пушкин, се враќа како звучен сигнал што секојпат ја нарушува дремливоста на светот: одаите се будат во тревога, удобноста се прекинува, а царството повторно се придвижува кон поход и опасност. Музичките теми ја менуваат перцепцијата на сликата: ја забрзуваат, ја задржуваат или ја внесуваат во поинаков емоционален и политички тон. Со тоа се потврдува претходно разгледаниот принцип кај Ајзенштајн и Пудовкин: звукот и сликата, поставени во заемно дејство, создаваат значење што не произлегува од ниту еден од нив одделно. Во завршницата крикот и ударот на петлето, падот на Дадон, молњата и исчезнувањето на царицата се врзуваат во остар аудиовизуелен прекин. Казната се гледа, се слуша и се чувствува како нарушување на целиот поредок што филмот дотогаш го градел.

Краткиот анимиран филм „Сказна за златното петле“ се оформува како самостојна обработка на веќе двојно преобразен материјал: Пушкиновата книжевна сказна и сценариото на Шкловски. Филмот ја задржува секвенциската градба на сценариото, но ја изведува со сопствени средства: некои сцени ги згуснува, други ги засилува преку боја, светлина, музика и движење, а трети ги сведува до поголема визуелна прегледност. Во таа обработка книжевната ирониja, сказновната условност и политичката сатира преминуваат во анимациска форма што се чита преку тело, простор, звук, орнамент и ритам. Фолклорната матрица, помината низ Пушкин и низ Шкловски, во филмот добива анимациско тело: видлива е во просторот, слушлива во крикот и музиката, а јавно изложена во падот на царот, исчезнувањето на царицата и завршниот натпис.

ГЛАВА VII:

7. Александар Прокопиев: од постмодерна сказна до анимиран филм

7.1 „Кружно патување на сенката“

7.1.1 „Кружно патување на сенката“ на Димитар Солев: урбаниот хронотоп и ритуалот на тагата

„Кружно патување на сенката“ на Димитар Солев почнува од една речиси невозможна должност: таткото да продолжи да се грижи за мртвиот син и тогаш кога градот повеќепати го преместува неговиот гроб. Железничарот Круме ги пренесува коските на Митруш од едни гробишта на други, секогаш кога ширењето на Скопје ги турка мртвите кон нова периферија. Повторувана низ годините, таа постапка го претвора личниот чин на жалост во слика на град што расте врз сопствените траги. Тежината на расказот не произлегува од голем настан, туку од упорното движење на едно старо тело низ простор што не му дозволува на мртвиот да остане на место. Во тоа повторување личната тага добива просторен облик: Круме не го чува само спомент на синот, туку и неговото право да има место во градот што постојано го поместува.

Личното и интимното во расказот не може да се одвои од урбаното и историското. Иванов ја чита оваа врска преку категоријата хронотоп, забележувајќи дека „проследувањето на оваа лична и интимна приказна во поширокатa тема на повеќекратните процеси на преселување на скопските гробишта, го актуализира исчитувањето на категоријата хронотоп“ (Иванов, 2023: 105). Кај Солев, татковата жалост не останува затворена во приватниот свет. Таа се движи низ град што ги поместува сопствените граници, а со нив и границата меѓу живите и мртвите. Затоа расказот може да се чита како една од „креативните репрезентации што ги посведочуваат промените на градскиот/урбаниот амбиент во неговите временски и просторни димензии“ (Ibid.).

Скопје кај Солев е повеќе од географска одредница: Тоа е место во кое личната загуба влегува во поширока историска и цивилизациска драма, односно, како што формулира Смилевски „конкретниот знак на авторовата урбана преокупација“ (Смилевски, 1988: 188).

„Кружно патување на сенката“ е еден од највпечатливите примери за преминот што Бошковски го препознава во прозата на македонската модернистичка генерација: движење „од анегдотичноста на настанот кон внатрешните човечки превирања“ (Бошковски, 1988: III). Преселувањето на гробиштата ја дава надворешната рамка на расказот, но вистинска тежина на расказот се создава во бавното телесно трошење на Круме, во ритуалот на жалоста и во неговата тивка должност кон мртвиот син.

Расказот се отвора со слика во која веднаш се препознаваат неговите клучни мотиви: „Во долгите, врели, летни пладнија еден човек врвеше по прашните, опустени улици, сечејќи го градот од едниот до другиот крај“ (Солев, 1988: 297). Круме не го набљудува градот од страна; го минува со сопственото тело и со товарот што го носи. Почетната реченица веднаш го поставува односот меѓу човекот, градот и мртвиот. Описот на Круме ја згуснува таа врска: „Човекот имаше палто на ислужен железничар, а на грбот му беше легнато, небаре самар по мера, крупно плетено и со земја набиено вреќиче“, од кое „се извишуваше младо стебло со мека кора“ (Ibid.). Вреќичето на неговиот грб е физичка тежина, подвижен гроб и последна врска со синот. Во таа слика се содржи основната болка на расказот: мртвиот не може да остане на едно место, затоа што градот постојано го поместува.

Кај Солев времето и просторот се врзуваат во движењето на Круме низ градот. Бахтин го определува хронотопот како „внатрешна поврзаност на временските и просторните односи што се уметнички изразени во литературата“ (Бахтин, 1981: 84). Бахтин додава дека „времето, така да се каже, се згуснува, добива тело, станува уметнички видливо; исто така, просторот станува наелектризиран и одзивен на движењата на времето, сижејот и историјата“ (Ibid.). Во расказот ова згуснување се остварува преку повторливите патеки на Круме: времето на војната, повоеното ширење на Скопје, трошењето на старото тело и постепеното потиснување на гробиштата кон периферијата стануваат видливи во неговото одење. Улиците, гробиштата, автобусите и институциите не ја опкружуваат неговата тага како обична средина; тие ѝ даваат тежина, правец и траење. Градот го обликува искуството на замор, вина и упорна должност кон мртвиот.

Модерниот град ги потиснува мртвите кон периферијата, претворајќи ги гробиштата во простор што постојано се поместува пред ширењето на живите: „А гробиштата беа секогаш на крајот од градот. И, како што градот се шириле, така гробиштата беа сè подалеку,

живите не сакаа да се смешаат со мртвите“ (Солев, 1988: 298). Просторот во расказот се обликува според потребите на ширењето, урбаната употребливост и новата градска организација. Тука е значајна мислата на Лефевр дека „(социјалниот) простор е (социјален) производ“, но и дека така произведениот простор служи како инструмент на мислата, дејството и контролата (Lefebvre, 1974: 35). гробиштата кај Солев не се неприкосновен простор изземен од историјата. Тие припаѓаат на градски поредок што ги прераспределува телата, функциите и границите на заедницата. Нивното селење, најнапред во Црниче, потоа во Усје, па во Бутел, станува последица на урбано уредување во кое и смртта треба да биде оддалечена, подредена и изместена од секојдневното видно поле.

Круме не му се спротивставува на градот со отворен бунт. Тој го минува тивко, упорно, со истрошено тело и со навика, оставајќи го својот запис во просторот преку самото чекорење. За Де Серто, обичните пешаци живеат „долу“, под прагот на видливоста; тие се движат низ градот како низ простор што не го поседуваат одозгора, а го создаваат одвнатре, со одењето, како „урбан текст“ што го пишуваат без да можат целосно да го прочитаат (de Certeau, 1984: 93). Круме го доживува Скопје токму од тоа рамниште: преку правта, калта, заморот, превозот и повторената патека до гробиштата. „Кружно патување на сенката“ затоа може да се чита како пешачка урбана проза. Градот во неа се открива преку чекори, преку бавното минување на старото тело низ улиците и периферииte. Наместо прегледна карта, тој станува трага што Круме ја остава со секое ново минување.

Повторувањето ја носи егзистенцијалната тежина на расказот. Круме не го закопува Митруш еднаш и засекогаш: градот продолжува да расте, а секое ново ширење бара нова периферија за мртвите. Чинот се враќа во истите основни движења, пренесување на коските, засадување фиданка, одење до новите гробишта, но секојпат се изведува во поинаков простор, со сè поистрошено тело и со сè поголема оддалеченост од првичната загуба. Фиданката го задржува својот симболички товар, иако секојпат се прима во друга земја; патеката го задржува правецот, иако води кон сè подалечна точка на градската периферија. Иванов ја именува врската што ги држи овие повторувања заедно: „главната архетипска линија е противставувањето на топосот градот со оној на гробиштата, а она што ги поврзува е намерата на Круме секогаш одново да засадува млада фиданка крај гробот на синот“ (Иванов, 2023: 107). Тоа „секогаш одново“ кај Солев не означува празна навика, туку ритуал на верност кон мртвиот. Ако се поврзе со разбирањето на Тарнер, според кое ритуалот е и

„чин на потврдување“ и „процес на преобразба“ (Turner, 1969: 94), секое ново носење на коските може да се чита како обновување на врската меѓу таткото и синот, низ болка што не исчезнува, но добива облик што може да се издржи.

Круме не бара вечност, не бара голем споменик, не бара правда. Неговата желба е многу поскромна и затоа многу потешка: да има сенка над гробот на Митруш. „Железничарот Круме засади дрвце над гробот од Митруша. Во лето е умрен, си викаше, нека му држи сенка“ (Солев, 1988: 299). Кога старото дрво веќе не може да се пренесе, реченицата се враќа речиси во ист облик: „железничарот Круме нарами во расадникот нова фиданка и ја довлечка до гробиштата под каменоломот. Во лето е умрен, си мислеше за Митруша, нека му држи сенка“ (Солев, 1988: 299). Солев ја повторува оваа реченица за да покаже дека Круме не се откажува од најмалата форма на грижа. Телото се троши, патеката се поместува, градот го преместува гробот, но желбата останува иста: над мртвиот син да има дрво, сенка и знак дека не е напуштен.

Фиданката станува најсилниот контрапункт на мермерните споменици. Солев ги нарекува „студеножили замени за топлокрвните загуби“ (Солев, 1988: 300): мермерот е траен, но студен; дрвцето е кревко, но живо. Наместо монумент, Круме му носи на Митруш нешто што расте, пушта гранки, фрла сенка и го менува просторот околу гробот. Бењамин ја развива мислата дека „да се живее значи да се оставаат траги“ (Benjamin, 1936: 39) во контекст на ентериерот, на она што човекот го остава зад себе во просторот на живеењето. Кај Солев таа мисла излегува надвор, во градот и на гробиштата. Трагата повеќе не е врзана за домот или за предметот што останал по живиот; таа продолжува во коренот на дрвото што расте над мртвиот. Споменот, затоа, се чува во жива форма: во нешто што се менува, се шири и опстојува во самиот простор.

Билетот, калта и китката трендафил се појавуваат како ситни, но силни материјални траги на жалоста. Круме „го залепуваше билетот за долната усна“, „на секоја станица, заедно со патниците, влегуваше сè повеќе кал“, а на крајот „ќе забележеше на подот, меѓу внесената кал и фрлените билети, некоја китка трендафил, згазена на подот и згмечена во калта“ (Солев, 1988: 302). Солев ги внесува овие предмети без нагласена сентименталност, речиси тивко, но токму преку нив се чувствува тежината на повторувањето: билетот како знак на патување што постојано се обновува, калта како трага од градот внесена во јавниот превоз, трендафилот како остаток од нечија почит, веќе згазен и измешан со нечистотијата

на секојдневното движење. Во тие мали остатоци се згуснуваат истрошеноста на телото, упорноста на обврската и тивката пониженост на жалоста.

Гробот на Митруш кај Солев е впишан во конкретна градска мапа: „Меѓу христијанските и еврејските гробишта водеше заеднички пат со длабоки бразди во црната земја. Под гробиштата беше станицата со своите слепи колосеци, над гробиштата беше Водно со своите осамени вили“ (Солев, 1988: 303). Просторот е поставен вертикално и историски: долу е железничката станица, горе Водно, а меѓу нив се патот, гробиштата и татковата должност. Таа поставеност создава топографија на меморијата во која индустрискиот простор и интимната загуба влегуваат во исто поле. Чадот на јагленот, мирисот на згурата и солзите на таткото се спојуваат во една реченица: „Штотуку излезен од чадот на јагленот и од миризбата на згурата, човек ги плакнеше очите не толку од водата на Водно колку од солта на солзите“ (Солев, 1988: 302). Градот тука се појавува преку патеки, колосеци, бразди, мириси и телесни реакции. Сеќавањето се запишува во земјата, во движењето и во сетилното искуство на просторот.

Во Усје врската меѓу личната болка и градската материја станува уште погруба. Правта, шумот, индустриската белина и звучната агресија ја исполнуваат сцената со иста сила како и жалоста на Круме. Иванов ја препознава оваа податливост на расказот за визуелно обликување кога забележува дека тој „со многу мали интервенции би можел да биде преточен во игран, анимиран, а заради фактографското проследување на историјата на скопските гробишта, дури и во документарен филм“ (Иванов, 2023: 113). Колку повеќе градот се шири, толку помалку простор останува за мирот на мртвите. Описот на гробиштата во Усје го покажува тоа со речиси физичка жестина: „Над нив паѓаше белата прав од новата Цементарница, а зад првиот рид праштеа невичните пукоти на Стрелиштето од предвојничката обука… од кој, наполно неверојатно, доаѓаше дотука острата бучава на авионите пред одлетување“ (Солев, 1988: 304). Урбанизацијата, која кај Харви се разгледува како процес на ширење, вложување, уривање и ново просторно распределување, кај Солев добива сетилна и телесна форма: се слуша како пукот, се вдишува како прав, се таложи врз гробовите и се поднесува со телото.

По смртта на Митруш, жалоста во домот на Круме не се претвора во молчење или повлекување; таа останува во секојдневниот говор. Старата прашува: „Беше ли кај Митруша?“, Круме одговара: „Бев“, како „да бил кај некој со кого штотуку двајцата се

разделиле“ (Солев, 1988: 305). Митруш, иако мртов, продолжува да биде присутен во јазикот на домот: во прашањето, во одговорот, во навиката, во патот до гробиштата. Во „Жалост и меланхолија“ Фројд го разбира жалењето како процес во кој стварноста го соочува субјектот со фактот дека саканиот објект повеќе не постои, по што психичката вложеност постепено треба да се повлече од него; дури тогаш егото повторно станува слободно и неинхибирано (Freud, 1917: 244–245). Кај Солев тоа повлекување не се случува. Присуството на синот преминува во навика, разговорот се сведува на кратко домашно прашање и одговор, а жалоста добива облик на патека до гробот. Наместо оддалечување од мртвиот, расказот покажува врска што останува вградена во јазикот, телото и просторот.

Светот на расказот е свет без сигурна заштита и без јасна иднина. Градот не памети; децата се изгубени; куќата се распаѓа; старата е неподвижна; на синовите „веќе не им ги видоа ни петиците“ (Солев, 1988: 306). Лукач го определува романот како „еп на свет што е напуштен од Бог“, мислејќи на свет во кој смислата и вредностите повеќе не се дадени однапред, па мора да се бараат без сигурност дека ќе бидат најдени (Lukács, 1971: 88). Иако „Кружно патување на сенката“ е расказ, таков егзистенцијален хоризонт се чувствува и во неговиот мал, згуснат свет. Смислата не доаѓа од институција, од семејна целина или од повисок поредок. Таа се одржува во упорниот, речиси аскетски чин на должност кон мртвиот. Круме не е херој во класична смисла; неговата тивка истрајност останува последниот облик на достоинство во свет што се распаѓа околу него.

Кај Солев топонимот го задржува името, но просторот ја губи својата стара слика, а таа промена се чита како повреда на меморијата. „Од полјаната сега немаше ништо, сета ледина, од тревата и боцките до земјата и камењата, беше скалапена во градби: Средноуметничко училиште, Детска градинка, Општинска поликлиника, повеќекатни живеалишта“ (Солев, 1988: 305). Иванов, повикувајќи се на Бошкоски, забележува дека Солев пишува за топоними „кои под ударот на големите настани и на брзите животни промени постојано ја менуваат својата слика, задржувајќи го непроменето само името кое е знак за просторот што го освојуваат“ (Бошкоски кај Иванов, 2023: 106). Името останува, но просторот на кој упатува веќе е променет до непрепознатливост: тревата, земјата и камењата исчезнуваат под училиште, градинка, поликлиника и станбени згради. Солев ја следи цената на таа урбана промена: исчезнатата ледина, преместениот гроб, истрошеното тело на Круме и сè потешката можност мртвиот да има свое место во градот.

Круме ја разбира нужноста врз која се потпира урбаната промена, но не ѝ дозволува да ја избрише неговата лична загуба. „Се уриваше; секаде, пред да се гради, се уриваше, мораше да се урива“ (Солев, 1988: 307), и Круме „го разбираше тоа“; дури и на старата ѝ објаснува дека „старото прво треба да се урне за да се крене потоа новото“ (Солев, 1988: 306). Она што градот го урива без задршка, Круме го чува без големи зборови: тагата, споменот, сенката, фиданката, гробот. Тука лежи тивката сила на неговиот лик. Тој го прифаќа фактот дека градот мора да се менува, но останува врзан за она што не смее да исчезне заедно со старите места. Во него разбирањето и отпорот постојат заедно, во истото истрошено тело што продолжува да оди.

Во завршницата на расказот Круме повеќе не бара сенка само од фиданката. Откако сам ги собира коските и сам ја носи новата фиданка, „ќе ја крене главата кон небото и ќе почувствува како тоа полека го положува на плеќи, до гробот од сина му Митруша“ (Солев, 1988: 307). Небото станува последната рамка во која мртвиот може да добие мир, постојаност и грижа што градот веќе не може повторно да ја истисне кон нова периферија. Халбвакс пишува дека „секоја колективна меморија се одвива во просторна рамка“ и додава дека просторот, како трајна стварност, овозможува минатото повторно да биде дофатено и задржано (Halbwachs, 1980: 149). Кај Солев, на крајот, таа просторна рамка се отвора нагоре: телото на таткото, гробот на синот и небото над нив влегуваат во иста топографија на жалоста. Расказот ја прикажува тагата како долготраен, телесен и ритуален процес. Мртвите немаат стабилно место; градот постојано ги преместува, а оној што ги сака мора да ги следи, со фиданката, со мислата за сенката, под истото небо. Затоа завршницата не носи триумф или лесна утеха. Таа остава нешто потивко и потрајно: достоинството на истрајувањето.

Кај Солев се поставува основната матрица што подоцна ќе ја преземе Прокопиев: старецот, мртвиот син, градот, гробиштата, фиданката, сенката и кружното движење на жалоста. Иванов ја именува таа врска како „основната идеја што ќе доживее своја креативна рекреација во истоимената уметничка бајка на Прокопиев од неговата збирка раскази Човечулец“ (Иванов, 2023: 107). Во текстот на Прокопиев оваа матрица ќе биде преобразена, стилизирана и сказновно преорганизирана. Од Солев се пренесуваат урбаната конкретност, воздржаната модернистичка постапка и силната врска меѓу телото, градот и споменот. Кај Прокопиев тие елементи добиваат поинаква книжевна функција: сенката се подготвува да

стане лик, кружното движење да добие сказновна структура, а тагата да премине во визуелно податлива форма.

7.1.2 „Кружно патување на сенката" на Прокопиев: авторска сказна што веќе мисли „во кадар"

Во „Кружно патување на сенката" Александар Прокопиев ја презема од Солев основната мотивска матрица: старецот, мртвиот син, фиданката, сенката, градот и гробиштата, но ја преработува во авторска сказна што од првата реченица се отвора кон анимирана изведба. На прагот на текстот стои паратекстуалната формула: „Оваа бајка се кажува на љубител на анимиран филм" (Прокопиев, 2011). Со неа читателот веднаш се поставува во особена рецептивна положба: текстот треба да се чита како сказна, како низа слики, сцени, премини и можни визуелни преобразби. Таа реченица ја надминува функцијата на посвета или игра со читателот; го насочува начинот на читање и уште однапред ја поставува врската меѓу книжевното раскажување и анимираниот филм.

Сказната на Прокопиев уште во книжевната форма го подготвува својот премин кон анимација. Таа го задржува сказновното јадро: цикличното повторување, повторното погребување, сенката како двојник на мртвиот и дрвото како знак на грижа кон неговото место. Но тој материјал е организиран со изразена сценска јасност, преку згуснување, избор и визуелно насочување на мотивите. Болтер и Грусин таквиот премин меѓу медиумите го именуваат како ремедијација[30], односно како „претставување на еден медиум во друг" (Bolter & Grusin, 1999: 45). Кај Прокопиев ремедијацијата не се сведува на скратување на расказот на Солев. Таа се остварува како внатрешна преработка на материјалот: расказната основа се прочистува, се расчленува и се поставува така што може да премине во кадар, сцена и визуелен ритам.

Формулацијата „Според мотиви од истоимениот расказ на Димитар Солев" го признава изворот и истовремено ја најавува слободата на новата обработка. Наместо да го

[30] Болтер и Грусин во „Remediation: Understanding New Media" (1999) го развиваат концептот на ремедијација како процес во кој новите медиуми не ги заменуваат старите, туку ги апсорбираат и преобликуваат нивните форми и конвенции. Секој нов медиум го носи трагот на медиумите што му претходеле. Кај Прокопиев тој процес е инвертиран: книжевниот текст го апсорбира визуелниот јазик на анимацијата уште пред таа физички да се случи. Види повеќе кај: Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). Remediation: Understanding New Media. MIT Press.

повтори расказот на Солев, Прокопиев ја издвојува неговата носечка линија и ја пренесува во поинаква книжевна форма: пократка, посказновна, појасно насочена кон слика и движење. Преминот кон визуелниот медиум, според тоа, започнува пред филмот. Тој се подготвува во самиот облик на сказната, во начинот на кој таа ги распоредува просторот, предметите, сенката и повторувањето.

Женет го определува паратекстот како праг што ја посредува рецепцијата и го воведува читателот во делото (Genette, 1997: 1–2). Тој праг не припаѓа на фабулата, но однапред го насочува начинот на кој читателот ќе го прими текстот. Кај Прокопиев оваа рамка е особено важна. Формулата „Оваа бајка се кажува на љубител на анимиран филм“ истовремено ја имитира и ја поместува фолклорната прескрипција: „оваа бајка се кажува...“, „оваа бајка не се кажува...“. Така се создава псевдо-фолклорен говор, авторска верзија на колективниот обичај на кажување. Сказната се претставува како чин што зависи од својот слушател, при што местото на фолклорната заедница го зазема читател подготвен да мисли во слики, движење и анимирана форма.

Иванов ја забележува оваа насоченост на текстот кон идната анимациска обработка кога пишува дека Прокопиев пред бајката „Кружно патување на сенката“ ја поставува формулата „се кажува на љубител на анимиран филм“, „со очигледна намера на следниот креативен толкувач на расказот на Солев да му послужи како основа за сценарио“ (Иванов, 2023: 110). Тука може да се повика и Зумтор, за кого перформансот е настан што се случува „тука и сега“, како „креативен социјален настан“ (Zumthor, 1990: 183). Кај Прокопиев овој принцип се пренесува во писмена форма и се насочува кон читател што треба да ја замисли сказната како можна анимирана изведба. Текстот ја обновува традицијата на кажувањето, а истовремено ја отвора кон анимираниот филм како следен простор на изведба.

Прокопиев ја задржува централната кружна поставеност од расказот на Солев и ја преработува во низа визуелно јасни односи: градот и гробиштата, старецот и детето-сенка, фиданката и дрвото, бучавата и тишината, растењето и распаѓањето. Мотивите - сенката, дрвото, гробот, работ на градот - се оддалечуваат од реалистичката подробност и стануваат препознатливи знаци, податливи за нов распоред. Во тоа се препознава постапката на авторската сказна: фолклорот се појавува како систем на мотиви, фигури и очекувања што авторот ги прераспоредува според сопствена поетичка и медиумска замисла.

Поделбата на „Сцена 1“, „Сцена 2“ и „Сцена 3“ го приближува текстот до сценариска организација. Секоја сцена е означена преку возраста и физичкиот изглед на Круме: во првата тој е „60-годишен, со изглед како во описот на Солев, но неколку години помлад… чекори по некоја од предземјотресните скопски улици“; во втората е „постар од претходната сцена… непосредно по земјотресот“; во третата е „многу стар и веќе наведнат од годините, чекори по скопската улица, наполно видоизменета“ (Прокопиев, 2016: 44). Возраста, телесната положба, типот на улицата и историскиот момент се поставени како визуелни координати на дејството. Круме се менува пред погледот, градот се менува околу него, а текстот уште во книжевната форма почнува да се распоредува како низа кадри.

Трите сцени го претвораат повторувањето од расказот на Солев во прегледна сказновна низа. Кај Солев историјата на градот и историјата на жалоста се движат во кружен, реалистички отворен тек; кај Прокопиев тој тек се стега во три разграничени појавувања на истиот основен однос: Круме, детето-сенка, фиданката, гробиштата и градот. Првата сцена го воспоставува односот, втората го враќа во изменет историски простор, а третата го доведува до завршна преобразба. Таквото стегнување ја доближува преработката до сказновната организација што Проп ја препознава во стабилните функции на ликовите. Реалистичкиот материјал на Солев кај Прокопиев се претвора во низа што веќе се чита како авторска сказна.

Откако го признава изворот, Прокопиев го згуснува, селектира и визуелно го прераспоредува материјалот во три сцени. Во смисла на Женет, станува збор за хипертекстуална трансформација: новиот текст се гради врз претходниот, менувајќи го неговиот распоред, неговата густина и неговата медиумска насоченост. Кај Солев стои урбана модернистичка проза на истрошеноста и жалоста; кај Прокопиев истата матрица се сведува на јасни визуелни односи: градот и гробиштата, старецот и детето-сенка, фиданката и дрвото, бучавата и тишината, растењето и руинирањето. Трагичната основа на Солев останува присутна, но преминува во друг поетички ред: посведен, посценски, поотворен кон слика, звук и повторување.

Преобликувањето на ликовите најконкретно ја покажува разликата меѓу Солев и Прокопиев. Домашниот разговор меѓу Круме и старата, еден од најтажните слоеви кај Солев, кај Прокопиев е значително изменет: дијалозите исчезнуваат, а старата се преместува од постелата на гробиштата, од неподвижна домашна фигура во тажачка. Ликот ја менува

својата функција. Приватната домашна болка од расказот на Солев кај Прокопиев добива јавен, обреден и звучно истакнат облик. Тажачката на гробиштата не се развива како психолошки карактер; таа станува глас на обредот, звучен знак на смртта што ја одржува трагичната линија на сказната. Тој глас постепено се оддалечува низ трите сцени: во првата „се слуша нејзината тажачка“, во втората „оддалеку се слуша тажачка“, а во третата „многу оддалеку се слуша, ама не се гледа, старицата што тажи“ (Прокопиев, 2016: 44–47). Гласот останува, телото сè повеќе исчезнува. Така старата се претвора во акустична оска на раскажувањето, во обреден остаток што дејствува и тогаш кога повеќе не е видлив.

Детето-сенка е најзначајната интервенција во однос на Солев и, воедно, најсилното визуелно јадро на сказната. Во првата сцена „покрај Круме се појавува сенка на дете, трчка, побрза од него, се загледува во минувачите и во двокатниот автобус што минува по улицата“, а потоа „сенката на детето љубопитно се загледува во гробовите, христијански, еврејски, запира за миг, па продолжува да трчка“ (Прокопиев, 2016: 44). Во втората сцена таа „си игра, се јази по гранките на дрвото“, а во третата е „уште порастрчана: зјае во излозите, влегува и излегува од продавниците, се качува на грбот на скулптурата на бикот и го јава“ (Ibid.). Со оваа фигура Прокопиев суштински го менува статусот на детето: тоа повеќе не е само отсутен центар на жалоста, туку подвижно присуство што ја води сказната низ просторот. Сенката е истовремено трага на Митруш, облик на сеќавањето и носител на визуелната перспектива преку која текстот се отвора кон сликата. Преку неа жалоста добива движење, ритам и визуелна игра. Таа фигура внесува нежност и леснотија, а тажната подлога на приказната ја преведува во поинаков облик, во кој елегичното, сказновното и фантастичното остануваат во жива и подвижна врска.

Со појавата на детето-сенка поинаку се организира и самиот простор. Кај Солев Круме се движи низ конкретно, прашливо и истрошено Скопје; кај Прокопиев градот останува препознатливо скопски, но се распоредува во три јасно издвоени визуелни целини. Во првата сцена тоа е предземјотресниот град, означен со „двокатен автобус“ и мирни улици; во втората „куќите се напукнати или полуразурнати“, а „по гробиштата паѓа белата прав од новата Цементарница“; во третата градот е „наполно видоизменет“, со „згради со реклами, напикани во секое празно место, накитени излози, бучава од густ сообраќај“ (Прокопиев, 2016: 44–47). Така историската димензија присутна кај Солев се зачувува, но добива поинаква организација. Она што таму се чувствува како континуиран урбан

притисок, овде е издвоено во три сценски обликувани светови. Просторот и времето дејствуваат заедно: градот старее, се распаѓа и повторно се изградува, а приказната за жалоста минува низ тие преобразби како низ последователни визуелни слоеви.

Мотивот на дрвото се развива низ трите сцени како постепена преобразба. Во првата „на гранката од фиданката пораснува ливче, едно-две“ (Прокопиев, 2016: 44–47). Во втората дрвото е „сето пораснато, со повеќе гранки, лисја и по некој цвет“, а Круме „со видлива болка, успева да го искорне дрвото од вреќичето, а како да го корне од себе“ (Ibid.). Во третата „се гледа дека човечкото тело на Круме се трансформирало во тело на дрво“ и „гранките избиваат низ износеното палто како низ отвори на цреп“, за на крајот „Круме се преобразува во листопадно дрво со виснати гранки“ (Ibid.). Кај Солев дрвцето останува човечки и реалистички знак на тагата, жива противтежа на студениот камен и на урбаното оддалечување на мртвите. Кај Прокопиев симболот навлегува во самото ткиво на настанот. Метафората станува дејство: она што во едниот текст е слика, во другиот се остварува како преобразба. Со тоа сказната се доближува до фолклорното и сказновното разбирање на метаморфозата, каде што границата меѓу човекот, природата и знакот намерно се разлабавува.

Старецот што се преобразува во дрво е исходот кон кој сказната постепено се движи. Низ трите сцени Круме сè повеќе ја напушта човечката форма: најнапред е истрошен, потоа наведнат, а на крај телото му се вкочанува, кората ја презема кожата, гранките избиваат низ износеното палто. Човекот што носеше фиданка станува дрво, сенка и траен остаток од врската со мртвиот син. Кај Солев жалоста останува во рамките на реалистичкото; кај Прокопиев добива митопоетска тежина. Она што кај Солев постои како симболичка слика, сказната на Прокопиев го остварува како физичка преобразба: телото на старецот станува дрво.

Обредниот круг се заокружува преку чинот на детето-сенка. „Детето-сенка ја зема плоската и го напојува дрвото“ (Ibid.): мртвиот се грижи за таткото, а сенката го напојува телото во кое таткото се преобразил. Кај Солев грижата се движи во една насока, од таткото кон мртвиот син; кај Прокопиев таа се враќа назад, како тивок одговор од страната на отсутниот. Во тој повратен гест сказната го наоѓа своето завршување: жалоста веќе не останува само должност на живиот, туку станува врска што продолжува да се движи и по смртта.

Прокопиев не го прераскажува Солев; го сведува материјалот на неговите носечки мотиви, го преуредува и му дава нова функција во друг книжевен и медиумски контекст. Реј ја опишува адаптацијата како „цитат имплементиран во нов контекст, а со тоа неизбежно добива и нова функција“ (Ray, цит. во Иванов, 2023: 110). Кај Прокопиев тој процес е јасно видлив: урбаната модернистичка проза на Солев се преобразува во авторска сказна што веќе е внатрешно подготвена за анимирана реализација. Текстот не стои како преоден стадиум меѓу расказот и филмот; тој е автономно книжевно дело со сопствен внатрешен поттик кон адаптација.

И самиот јазик ја открива насоченоста на сказната кон визуелна и звучна реализација. Прокопиев пишува со речник близок до режисерската организација на сцената: „се гледа“, „се слуша“, „оддалеку“, „панорама“, „се назираат“, „се подига во небото“ (Прокопиев, 2016: 44–47). Наместо внатрешен психолошки монолог и долги описни пасажи, раскажувањето напредува преку визуелни и звучни упоришта. Неговата структура веќе е монтажна, кадровска и ритмички организирана. Книжевноста тука не исчезнува; таа се пренасочува кон минималистичка сценичност, кон слика, звук, пауза и движење.

Сказната на Прокопиев настанува во отворена хипертекстуална врска со Солев, но таа врска подразбира активно преобликување. Модернистичкиот урбан расказ за историска и телесна истрошеност се претвора во симболички стилизирана и медиумски отворена авторска сказна. Паратекстот го означува новиот реципиент; триделната сценска композиција го распоредува материјалот во сказновен ред; детето-сенка ја внесува меморијата како движење; тажачката ја концентрира обредната звучна линија; метаморфозата на Круме во дрво го пренесува текстот од реалистичкиот поредок во сказновна онтологија. Урбаната проза на тагата и истрошеноста кај Солев, кај Прокопиев станува текст што веќе мисли во сцени, ритам, звук и слика, подготвувајќи ја својата следна преобразба во анимиран филм.

7.1.3 Од авторска сказна кон сценарио и анимиран филм: интермедијалната трансформација на симболиката на сенката

Сценариото за „Кружно патување на сенката“ е средишната фаза во која текстот на Прокопиев ја менува својата книжевна организација и почнува да се распоредува како

визуелна, звучна и монтажно расчленета форма. Она што во авторската сказна беше подготвено преку паратекстот, трите сцени, детето-сенка, тажачката и метаморфозата на Круме, во сценариото добива попрецизен медиумски распоред. Сказната се приспособува кон друг изразен систем: зборот се организира во кадар, движењето станува носител на смислата, а повторувањето се претвора во визуелен и звучен ритам. Затоа сценариото не треба да се чита како технички додаток кон идниот филм или како скратена верзија на сказната. Тоа е интермедијален текст во кој книжевната структура веќе се преобликува според барањата на сликата, движењето, звукот и монтажата.

Слика 8. Сцена од филмот „Кружно патување на сенката“

Во овој дел прашањето за адаптацијата не се сведува на верноста кон изворот, туку на начинот на кој новата форма го прераспоредува претходниот материјал. Стам го именува проблемот на традиционалната критика на адаптацијата кога забележува дека нејзиниот јазик „често бил длабоко моралистички“, бидејќи најчесто жали за она што „се губи“ при преминот од еден медиум во друг (Stam, 2004: 3). Реј го проширува тоа согледување и забележува дека „комерцијалната изложеност, колаборативната продукција и јавната конзумација, ги прават ирелевантни методите на анализа развиени за сериозната литература“ (Ray, цит. во Naremore, 2000: 55). Ова е особено важно за анимацијата, која бара внимание кон кадарот, ритамот, движењето, звукот и продукциската организација на сликата. Во „Кружно патување на сенката“ предмет на анализа е токму тој процес: книжевен

текст веќе насочен кон анимирана изведба преминува во сценарио што го прави видлив медиумскиот распоред на идниот филм.

Она што кај Прокопиев веќе беше навестено, во сценариото добива јасен медиумски распоред. Сказната, која веќе мислеше во слики, овде се расчленува во низа кадри, агли, ракурси, крупни и општи планови, како и ритмички повторувања. Наместо „Сцена 1“, „Сцена 2“, „Сцена 3“, сценариото работи со „Кадар 1“, „Кадар 2“, „Кадар 3“. Токму тука се гледа првиот важен потег на адаптацијата: сценската организација кај Прокопиев се преведува во конкретни визуелни единици. Раскажувањето повеќе не се движи само преку опис и наративен тек, туку преку распоред на погледи, дистанци, движења и прекини. Она што во сказната беше книжевно обликувана сцена, во сценариото станува јасно подготвен визуелен настан.

Разликата меѓу сказната и сценариото најјасно се гледа во начинот на кој книжевната слика се претвора во филмски распоред. Кај Прокопиев стои: „Круме, 60-годишен… чекори по некоја од предземјотресните скопски улици“, а покрај него „се појавува сенка на дете“; потоа, „чекорејќи, Круме стигнува до гробиштата“ (Прокопиев, 2016: 44–47). Сценариото ја задржува таа линија, но ја разработува како низа од погледи, ракурси и планови: „поглед од горе на Скопје, Вардар и Камениот мост“, „друг ракурс“, „покрупен кадар“, „страничен крупен кадар на раката на човекот“, „крупен кадар на гранчиња од дрвце“, „поглед на Скопје од горен ракурс и старата предземјотресна железничка станица“, „шини од пруга“, „ридска патека надвор од градот“, „општ кадар на гробишта со дрвени крстови“ (Сценарио — „Кружно патување“). Така раскажувачката реченица се разложува во визуелен ред. Круме повеќе не е само фигура што чекори низ градот; тој се покажува одгоре, од страна, во крупен план, низ раката, низ фиданката, низ патеката и низ гробиштата. Мец забележува дека филмското изразување се одвива и во време и во простор, па синтагматските односи можат да се градат и последователно и истовремено (Metz, 1974: 67). Во сценариото тоа се гледа уште на рамништето на запишувањето: она што кај Прокопиев било опис станува ракурс; она што било реченица станува кадар; она што било движење низ текстот станува монтажен премин.

Детето-сенка во сценариото добива уште поизразена кинетичка улога отколку во сказната на Прокопиев. Таму беше трага на Митруш, облик на меморијата и подвижно средиште на гледањето; овде станува фигура што го придвижува самиот кадар. Во

сценариото најнапред се појавува како „видлива фигура на возрасен и дете што трча околу него“, потоа како „дете што личи на сенка трча околу него“ (Сценарио — „Кружно патување“), а понатаму постојано втрчува, застанува, гледа, се врти, исчезнува и повторно се враќа во просторот. Велс забележува дека во анимацијата „движењето е јазик сам по себе“ (Wells, 1998: 69). Детето-сенка е најблиску до такво разбирање на анимираниот лик: неговата смисла не се гради преку психологија или дијалог, туку преку начинот на кој се движи, го пресекува просторот и го менува темпото на сцената. Сенката, според тоа, не останува само знак на меморијата. Таа станува движење, ритам и траекторија, фигура преку која идниот филм може да ја претвори жалоста во видлива и подвижна форма.

Мотивот на фиданката и дрвото во сценариото добива појасен визуелен развој. Кај Прокопиев, во првата сцена „на гранката од фиданката пораснува ливче, едно-две“, во втората дрвото е веќе поголемо, а во третата телото на Круме влегува во процес на преобразба. Сценариото таа линија ја расчленува во неколку конкретни фази: „во рака држи младо дрвце со корен, видливо е растење на ливчињата на дрвцето“, потоа „една гранка од дрвцето полека расте и се обвиткува околу раката на човекот“, сè до завршната телесна метаморфоза. Ајзенштајн забележува дека „два филмски фрагмента од каков било вид, поставени еден до друг, неизбежно се соединуваат во нов поим, во нов квалитет, што произлегува од таа јукстапозиција“ (Eisenstein, 1942: 4). Сценариото се движи во таков монтажен поредок: преобразбата не се сведува на еден единствен призор, туку се гради низ последователни визуелни поместувања, при што секоја нова фаза ја менува тежината на претходната. Со тоа растењето на дрвото и преобразбата на Круме се преместуваат од завршен симболички настан кон постепен анимациски чин, изграден низ низа видливи поместувања.

Сценариото може да се чита и преку она што Бордвел го определува како нарација: „Во играниот филм, нарацијата е процес во кој сижето и стилот на филмот заемно дејствуваат во текот на насочувањето и канализирањето на гледачевото конструирање на фабулата“ (Bordwell, 1985: 53). Патот на Круме е распореден низ топографски препознатливи точки: Камениот мост, старата железничка станица, шините, ридската патека, полињата, гробиштата. Просторното движење станува еден од главните носители на смислата. Сценариото ги преведува хронотопот на Солев и сказновната тројност на Прокопиев во визуелно секвенциониран ред: изборот на план, ракурс, дистанца и монтажен

преод го води начинот на кој ќе се восприеми дејството. Адаптацијата овде не се сведува на скратување на материјалот; таа го прецизира неговото движење.

Кај Прокопиев трите сцени ја организираа сказновната и обредна структура на текстот. Во сценариото секоја од нив се расчленува на поголем број кадри, преку кои се разработува нејзината внатрешна ритмика. Тројната композиција останува, но се згуснува во попрецизна визуелна сегментација. Тука книжевниот текст почнува да ги презема организациските можности на новиот медиум. Лотман забележува дека „самиот јазик носи информација“, а „изборот на еден или друг вид организација на текстот се покажува како непосредно значаен за целокупниот обем на пренесената информација“ (Lotman, 1973: 38). Ако сказната на Прокопиев веќе се отвораше кон кадарот, сценариото го претвора тој потенцијал во монтажен план на идната анимација: наративната линија останува препознатлива, но се прераспределува според погледот, движењето, ритамот и визуелната материја на филмот.

Во сценариото звучните насоки стануваат дел од самата организација на дејството. Тажачката останува акустичен знак што го пробива кадарот и ги поврзува различните времиња на приказната, додека бучавата на градот го засилува контрастот меѓу просторот на живите и просторот на мртвите. Шион го опишува звукот во филмот како „додадена вредност“, односно како „изразна и информативна вредност со која звукот збогатува една дадена слика“ (Chion, 1994: 5). Во „Кружно патување на сенката“ тажачката дејствува токму така: ја продлабочува сликата, ѝ додава обредна густина и ја врзува со ритамот на жалоста. Основната матрица останува препознатлива: Круме, детето-сенка, фиданката, гробот, повторувањето, градот што се менува и завршната метаморфоза. Во сценариото тие елементи веќе се распоредени според кадарот, ракурсот, крупниот план, движењето, звукот и визуелната преобразба. Книжевното се пренасочува кон можностите на анимацискиот медиум.

Режисерската експликација покажува дека преминот од текст во филм не се исцрпува со расчленување на сказната во кадри. Тој произлегува од внимателно читање на нејзиниот внатрешен свет. Иванов забележува дека уште при првото читање на расказот на Солев го привлекле „визуелното раскажување“ и „сликовитото претставување на нештата“, како и современата градска тема и силната врска меѓу судбината на човекот и судбината на градот. Од таа перспектива се обликува и филмот: како приказна за градот на живите што постојано

го поместува градот на мртвите, за простор што се шири, се урива и повторно се создава, додека еден човек, речиси обредно, се обидува да ја зачува врската со мртвиот син.

Во експликацијата приказната е поделена на три целини што истовремено означуваат три историски етапи на Скопје и три периоди од животот на Круме. Личната болка и урбаната историја се движат заедно, како два процеса што постојано се одразуваат еден во друг. Земјотресот, на пример, не е само историска точка во развојот на градот. Во режисерското читање тој станува слика на внатрешниот распад на Круме, на губењето на неговата емоционална стабилност по смртта на детето. Градот, затоа, не стои зад траумата како обичен амбиент; тој влегува во самата нејзина форма.

Слика 9. Сцена од филмот „Кружно патување на сенката“

Експликацијата ја нагласува и намерата Скопје да биде препознатливо, но без локалната конкретност да ја затвори приказната во тесен градски контекст. Филмот се потпира на неколку силни градски ознаки: Камениот мост, улица Македонија, Железничката станица, архитектурата пред и по земјотресот. За домашниот гледач тие овозможуваат препознавање; за странскиот остануваат читливи како знаци на модерен град што се менува, се шири и го потиснува сопственото минато. Наместо документаристичка буквалност или локален колорит, филмот избира стилизирана урбана меморија. Конкретното Скопје останува во основата на визуелниот свет, но тој се отвора кон поширок сказновен и метафоричен опсег.

Градот во филмот е прикажан речиси празен, без активно човечко присуство. Во експликацијата стои дека Круме е толку затворен во својата болка и во сеќавањето на синот што никој друг повеќе не влегува во неговото видно поле. Затоа градот изгледа испразнет и безличен. Филмот не се стреми кон социјален реализам; градот го сведува на она што Круме може да го прими во својата траума. Визуелното поле станува и психичко поле: луѓето, секојдневното движење и градската врева се повлекуваат, бидејќи светот го гледаме низ човек чија стварност е сведена на патот до гробот.

Во експликацијата ликот на детето-сенка е дополнително разработен како едно од главните анимациски јадра на филмот. Режисерот го замислува како прозирно, засенчено, речиси духоподобно присуство: трчка, се кикоти, свирка, љубопитно разгледува и повремено му го покажува патот на Круме. Во таа фигура се задржува нешто од животноста што Круме повеќе не може сам да ја произведе. Детето-сенка внесува движење, игра и леснотија, како противтежа на старечката тежина. Неговото движење низ празниот град и низ гробиштата има и емотивна и анимациска функција: без него приказната би се затворила во чиста елегија, а со него жалоста добива ритам, воздух и подвижна визуелна форма.

Режисерската експликација го открива и референтниот естетски хоризонт на филмот. Упатувањето кон Фредерик Бек и на *The Man Who Planted Trees*[31] го насочува читањето кон анимација што работи со времето, тишината, природата, преобразбата и човечката истрајност. Инспирацијата се однесува и на цртачката постапка и на начинот на кој бавното траење, материјалноста на сликата и тивкиот гест можат да понесат цела човечка судбина. „Кружно патување на сенката“ уште во авторската замисла се поставува во близина на поетски анимирани филмови во кои брзата нарација се повлекува пред медитативниот ритам, метафоричната слика и живата површина на цртежот. Затоа експликацијата не треба да се чита само како продукциски документ. Таа покажува дека филмот од почеток е

[31] „The Man Who Planted Trees” (1987) е канадски анимиран краткометражен филм на Фредерик Бек, адаптација на истоимената приказна на Жан Жионо од 1953 година. Филмот раскажува за Елзеар Буфие, осамен пастир кој во текот на децении засадува дрва на пустата провансалска висорамнина и со тоа постепено го преобразува пределот. Бек работел на филмот пет години, цртајќи секој кадар рачно со молив и пастел на матирано стакло, создавајќи визуелен стил кој е истовремено груб во текстурата и нежен во атмосферата.. Филмот добива Оскар за најдобар анимиран краткометражен филм во 1988 година. Неговото значење за „Кружно патување на сенката” е повеќекратно: и двата филма работат со темата на упорната и тивка човечка грижа за природата и за мртвите, и двата ја претпочитаат медитативната нарација пред акцијата, и двата го користат рачниот цртеж како средство за создавање на атмосфера на меморија и минливост. Техниката на молив на хартија кај „Кружно патување на сенката” директно кореспондира со Беков пристап: видливата рака на аниматорот е свесна стилска одлука која ја засилува кревкоста на приказната.

замислен како дело во кое визуелната поетика и психолошкото доживување на просторот имаат исто толкава тежина колку и самата фабула.

Слика 10. Сцена од филмот „Кружно патување на сенката“

Анимираниот филм „Кружно патување на сенката“ ја затвора низата преобразби што започнува кај Солев, продолжува преку сказната на Прокопиев и сценариото, а завршува во визуелната реализација. Режисер е Жарко Иванов, музиката е на Оливер Јосифовски, а ликовното решение и дизајнот на ликовите се на Александар Зафировски и Илија Прокопиев. Во оваа авторска поставеност филмот се обликува како средба меѓу книжевната матрица, сказновната стилизација, сценариската расчленетост и ликовно-музичката организација. Урбаната и меморијална длабочина на расказот кај Солев, сказновната преработка кај Прокопиев и кадровската распределба во сценариото во филмот се згуснуваат во визуелна и звучна целина.

Филмот се чита како нов текст во кој кадарот, пластиката на телото, движењето на сенката, односот меѓу градот и гробиштата, звучниот контраст и постепената метаморфоза на Круме ја преземаат главната изразна функција. Она што во сказната беше сведено на три сцени, а во сценариото расчленето на микроединици, во филмот станува кратка, згусната и внатрешно богата анимациска целина. Поширокатa наративна линија се повлекува, а во средиштето остануваат носечките визуелни и симболички елементи: старецот, детето-сенка,

фиданката, трите историски состојби на градот, гробиштата, жалоста и завршната преобразба во дрво.

Филмот започнува со градот, уште пред да се појави Круме. По краткиот затемнет вовед, приближно од 00:20 до 00:45, се отвора панорамски поглед кон реката и мостот, а потоа се појавува англискиот наслов *Round Trip*. Скопје, Вардар, Камениот мост и ридската патека кон гробиштата се воспоставени пред главниот лик, со што уште во почетокот се поставува двојната рамка: приказната за Круме е и приказна за градот. Филмот не ги третира овие знаци како документаристички податоци, туку како дел од стилизирана урбана меморија. Скопје е конкретно препознатливо, но од првиот кадар е поврзано со движење, премин и загуба.

Од 00:45 до приближно 01:45 филмот ја воведува првата временска целина. Круме, кого староста сè уште не го совладала целосно, се движи низ старото Скопје со фиданката на грбот, а покрај него се појавува детето-сенка. Старецот и сенката влегуваат во филмот преку заедничко движење низ урбаниот простор, како продолжение на распоредот што претходно го подготвија сказната и сценариото. Сенката трчка околу него, го нарушува мирниот пешачки ритам, полесна е, побрза и љубопитна. Митруш не се враќа преку флешбек или разговор; неговото присуство е дадено преку подвижен, лирски и речиси нематеријален придружник. Тоа е еден од најзначајните адаптациски потези што филмот ги презема од Прокопиев: отсутното дете станува движење низ кадарот.

Од 01:45 до 02:35 филмот преминува кон првите гробишта. Се гледаат крстовите, отворениот простор, фиданката и Круме наведнат крај гробот. Кај Солев овој материјал е исполнет со урбани и хронотопски наслаги: Црниче, станицата, Водно, прашината, жештината и движењето низ градот. Кај Прокопиев тој веќе е сведен на носечките елементи: старецот, гробиштата, детето-сенка, фиданката, тажачката. Филмот го презема тоа сведување и го претвора во крајно економична визуелна сцена. Круме клечи над гробот, сенката е во близина, крстовите стојат како груби графички знаци, а чинот со фиданката ја носи целата врска меѓу загубата, должноста и грижата за мртвиот.

Од 02:35 до 03:55 започнува втората временска целина, која одговара на вториот сказновен и сценариски блок. Круме е постар, гробиштата се променети, а градот влегува во состојба обележана од земјотресот и индустриското ширење. Филмот го решава тоа со воздржани, но доволно читливи визуелни поместувања: телото на Круме е потешко,

околината поостра и пооголена, просторот се оддалечува од помирната слика на старото Скопје и се движи кон разрушена, индустриска топографија. Жалоста се враќа како обред што мора одново да се изврши. Круме го носи истиот товар од едни гробишта кон други, од една урбана граница кон нова периферија. Повторувањето се појавува како речиси ист чин во изменет простор и во изменето тело: фиданката е порасната, коренот подлабок, Круме понаведнат, а градот подалечен од својата претходна слика.

Во делот меѓу 03:00 и 03:55 филмот го остава во заднина социјалниот и фактографскиот материјал на Солев: домашната комуникација, урбаната проза на институциите, пошироките описи на градската бучава и експанзија. Анимацијата го задржува она што може најсилно да дејствува во слика: искорнувањето, коренот, носењето, патеката, знаците на изменетиот град и фигурата на старецот што одново мора да го изврши истиот чин. Секоја адаптациска етапа, од Солев до Прокопиев, а потоа и до филмот, прави нов избор. Филмот ја задржува носечката метафоричка линија и ги отстранува објаснувачките слоеви што би ја ослабиле непосредноста на сликата.

Третата временска целина, приближно од 04:00 до 05:20, го прикажува градот во наполно изменета состојба: улици со излози, современи згради, проширен и модернизиран урбан простор, а Круме е веќе многу постар и понаведнат. Во третата сцена Прокопиев го означува градот како „наполно видоизменет“, со реклами, густ сообраќај и нова урбана бучава, додека детето-сенка станува уште порастрчано и пољубопитно. Филмот го задржува овој контраст: Круме се движи бавно, тежок и тромав, а детето-сенка останува лесно, брзо и флуидно. Колку повеќе градот се менува и обновува, толку повеќе Круме се приближува до крајот на својот пат; сенката на детето, напротив, добива сè поширок простор за движење.

Приближно од 05:20 до 06:35 филмот влегува во завршната метаморфоза. Во допирот со коренот, стеблото, кората и гранките, телото на Круме почнува да ја напушта човечката форма и да преминува во дрво. Кај Солев дрвото беше реалистички и човечки знак на тагата; кај Прокопиев симболот стана дел од сказновниот свет; во филмот таа преобразба се развива како видлив процес, фаза по фаза. Токму тука анимацијата ја покажува својата најсилна сродност со сказната: преминот меѓу форми може да се случи пред очите на гледачот, како движење, а не како веќе завршен резултат. Од 06:35 до 06:45 детето-сенка застанува крај дрвото и гробот. Обредниот круг се заокружува преку неговиот чин: сенката се грижи за она во кое таткото се преобразил, мртвиот го чува живиот. Филмот ја задржува завршната

тивкост на Прокопиев: без поука, без нагласен ефект, само пренесување на грижата од еден кон друг.

Слика 11. Сцена од филмот „Кружно патување на сенката“

Гледано во целина, филмот ја задржува триделната организација на Прокопиев и сценариото, но ги сведува елементите на нивниот основен визуелен облик. Од Солев се изоставени фактографските слоеви за скопските гробишта, домашниот дијалог меѓу Круме и старата, деталите за мермерните споменици и административните пречки. Од сказната на Прокопиев се задржани трите етапи на градот, трите возрасти на Круме, детето-сенка, тажачката, фиданката, растењето на дрвото и завршната метаморфоза. Од сценариото се преземени поделбата на блокови, работата со панорама, ракурс, крупен кадар, корен, стебло, патека и урбана промена. Филмот, сепак, прави уште еден избор: ги отстранува објаснувачките слоеви и го задржува она што може да опстои како анимациски знак.

За целосно разбирање на преминот од авторска сказна кон анимиран филм, сценариото не е доволно; треба да се земе предвид и самата визуелна материја на филмот. „Кружно патување на сенката“ е реализиран во традиционална техника на рачно цртана анимација, со молив на хартија, постапка која има стилска важност длабоко поврзана со природата на приказната. Наместо чиста, мазна и затворена линија, филмот се темели врз груб, растреперен, понекогаш намерно недовршен потег на молив. Празнините, прекините

и недореченостите во линијата создаваат впечаток дека сликата не е еднаш засекогаш фиксирана, туку постојано се создава, се сеќава и исчезнува.

Цртежот со молив го следи ритамот на приказната: се појавува, се прекинува, се згуснува, се разретчува и повторно се повлекува, како спомен што не може да се задржи во цврста форма. Таквата техника е особено погодна за филм што се движи меѓу реалното, сказновното и сеќавањето. Видливиот траг од раката внесува чувство дека стварноста во филмот е кревка, нестабилна и постојано изложена на исчезнување. Сликата изгледа како да излегува од внатрешно сеќавање, па повторно да се губи. Затоа сцените дејствуваат како враќања, како слоеви од минатото што сè уште не се избришале. Сенчењето и односот меѓу светлото и темното ја обликуваат формата, а истовремено внесуваат чувство на отсутност, далечност и тивка жалост. Ликовите и пејзажите изгледаат составени од траги, со контури што постојано се прекинуваат, се отвораат и се разредуваат. Така цртежот со молив ја прави видлива нестабилноста на светот низ кој се движи Круме: градот, гробиштата, детето-сенка и самиот старец се појавуваат како облици што времето веќе почнало да ги разградува.

Црно-белата техника во „Кружно патување на сенката“ претставува омаж на традиционалната анимација и внимателно избрана стилска постапка што приказната ја собира околу линијата, сенката и движењето. Отсуството на боја го насочува погледот кон основните визуелни односи: меѓу светлото и темното, фигурата и празнината, телото и сенката, присуството и исчезнувањето. Во таков сведен визуелен свет болката на Круме, неговата истрошеност, осаменоста и постојаното враќање кон гробот добиваат поголема тежина. Пренагласената или описно богата боја лесно би ја ублажила строгоста на приказната, додека црно-белиот цртеж ја задржува нејзината тивка, речиси аскетска воздржаност. Светлите површини отвораат простор за воздух, пауза и краткотрајно олеснување. Темните површини ја носат тежината на земјата, гробот, сенката и минатото. Односот меѓу нив, сепак, не е едноставен и еднозначен: светлината понекогаш се јавува како краток отсјај врз фиданката или врз детето-сенка, додека темнината го одржува пригушениот тон на светот низ кој се движи Круме. Така црно-белата слика не ја осиромашува приказната, туку ја насочува кон нејзините најсилни јадра: старецот, сенката, дрвото, гробот и просторот што постојано се менува.

Ликовното решение има рамноправно место во адаптацијата. Сценариото го расчленува текстот на Прокопиев во кадри, ракурси и крупни планови, а цртежот со молив

на тие кадри им дава препознатлива визуелна состојба. Грубата линија, непотполно затворените форми, треперењето на површините и црно-белата редукција создаваат свет во кој ништо не делува сосема стабилно. Формите се доволно цврсти за да останат препознатливи, но во себе постојано носат трага од распаѓање, стареење и исчезнување. Таквата ликовна постапка длабоко ѝ одговара на приказната за Круме: неговиот свет не се урива нагло и спектакуларно, туку полека се троши, се повлекува и се сведува на неколку преостанати врски - патот, фиданката, гробот и детето-сенка.

Филмот го задржува она што кај Прокопиев веќе беше поставено: приказна што се движи меѓу сеќавањето, привидението и телесната истрошеност. Во анимацијата таа приказна добива нова материја - линија, сенка, треперење, пауза и движење. Затоа визуелниот стил не треба да се сфати како дополнителен украс на адаптацијата, туку како нејзин суштински носител. Токму преку него книжевниот материјал станува видлив како кревок свет од траги, во кој живиот продолжува да се движи кон мртвиот, а мртвиот останува присутен како сенка.

Дизајнот на ликовите ја продолжува линијата што веќе е подготвена во текстот: спротивставувањето меѓу тешкото, истрошено тело на Круме и лесната, подвижна сенка на детето. Круме е визуелно обликуван како темна, издолжена и тешка фигура. Палтото се слева со грбот, со староста и со товарот што го носи. Со напредувањето на филмот стареењето на Круме станува видливо во држењето на телото: тој е сè понаведнат, движењето му се забавува, фигурата му се приближува до земјата и до дрвото во кое на крај ќе се преобрази. Детето-сенка е поставено сосем поинаку: лесно, брзо, речиси нематеријално, повеќе како трага во движење отколку како цврсто тело. Разликата меѓу овие две фигури ја прави видлива раздалеченоста меѓу истрошениот живот на Круме и разиграната, упорна сенка на мртвиот син.

Анимациската постапка е воздржана и прецизна. Движењето е сведено, а преобразбата се развива тивко, низ мали промени во линијата, телото и ритамот. Круме се движи бавно, со ритам на тело што ги носи коските, фиданката и обврската кон мртвиот син; детето-сенка се движи побрзо, со пократки, полесни и поеластични премини низ просторот. Метаморфозата на Круме во дрво се развива постепено, преку мали промени во линијата и формата: коренот се вплеткува, гранката расте, телото се вкочанува, кората ја презема кожата. Приказната бара бавна и речиси неизбежна преобразба, па анимацијата го

следи тој ритам до крај. Промената се појавува како последица од целото претходно движење на ликот низ градот, гробиштата и времето.

Звукот е поставен со истата воздржаност како и движењето. Музиката го поддржува бавниот, меланхоличен ритам на сликата, без да ја покрива или објаснува. „Кружно патување на сенката“ се потпира на повторување, пауза и тивко враќање кон истата болка. Тажачката останува ритуален звучен знак што ги поврзува трите временски целини на филмот, додека градската бучава, кога ќе се појави, го отвора судирот меѓу променливиот урбан простор и упорната, речиси интимна должност на Круме. Преку звукот се чувствува траењето на жалоста, нејзиното повлекување и повторно враќање.

Во филмот се вкрстуваат три различни линии на обработка. Од Солев доаѓаат урбаната траума на преместените гробишта, етиката на истрајувањето и човечката грижа што не попушта пред модерното потиснување на мртвите. Од Прокопиев доаѓаат сказновната тројност, детето-сенка, тажачката и метаморфозата на Круме во дрво. Од сценариото доаѓаат кадровската организација, работата со ракурс, крупен план, панорама и визуелна сегментација на материјалот. Филмот ги доведува овие линии во компактна анимациска форма: наративната широчина се повлекува, а во преден план остануваат движењето, сенката, фиданката, гробот, градот и завршната преобразба. Така „Кружно патување на сенката“ станува пример за адаптациски премин во кој урбаната модернистичка проза, преку авторска сказна и сценарио, се остварува како анимиран филм заснован врз повторување, сеќавање и тивка грижа кон мртвиот.

7.2 „Змијулче“

7.2.1 „Змијулче“ на Прокопиев: змијата, немуштиот јазик и постфолклорната осаменост

Во „Змијулче“ Прокопиев поаѓа од поширока архаична и фолклорна подлога: змијата како амбивалентно митско суштество, домашната змија како чувар, немуштиот јазик, забраната за откривање на тајното знаење и прагот меѓу природата и заедницата. Фолклорната матрица овде нема облик на јасно именуван хипотекст, како што беше случајот со Солев во „Кружно патување на сенката“. Таа е распрснатa низ традицијата и се јавува

како длабока подлога на симболичко, ритуално и психолошко паметење. Прокопиев ја презема таа подлога и ја насочува кон поинаков исход: чудесното не донесува разрешување и обновен ред, како во класичната сказна, туку го продлабочува јазот меѓу јунакот и светот што го опкружува.

Расказот започнува со забрана, а не со конвенционална сказновна формула: „Оваа бајка не се кажува во близина на застојана вода…“ (Прокопиев, 2016: 17). Таа реченица веднаш го поставува текстот во псевдо-фолклорен регистар. Се пропишуваат услови за кажување, како бајката да припаѓа на усна ситуација со свои правила, ризици и табуа. Почетокот, затоа, не служи само за воведување во дејството; тој го одредува самиот услов под кој приказната може да биде кажана. Фолклорниот тон е внимателно изграден, но зад него стои модерна авторска свест. Во тој расцеп меѓу привидната усност и книжевната самосвест се отвора поетиката на расказот.

Со воведната забрана читателот веднаш се поставува во положба на оној што мора да прифати одреден услов пред приказната да започне. Прокопиев го прави тоа уште на прагот на расказот, блиску до она што Изер го опишува како текстуална структура што „ја предвосхитува присутноста на примателот“ и „ја предструктурира улогата што секој примател треба да ја преземе“; имплицираниот читател, според него, означува и „мрежа од структури што повикуваат на одговор“ (Iser, 1978: 34–35). Во традиционалната усна култура раскажувањето е врзано за место, слушатели и соодветен миг. Прокопиев ја презема таа претстава и ја пренесува во книжевен текст што самиот го создава својот читател: некој што треба да ја прифати забраната, да го почувствува ризикот и да влезе во приказна во која чудесното не е безбедно.

Јунакот на „Змијулче“ живее на праг: меѓу шумата и градот, човечкото и животинското, тишината и говорот, интимното и јавното. Од таа меѓуположба произлегува целата драматика на расказот: средбата со змијулчето, создавањето приватен јазик и сè подлабоката издвоеност на јунакот од светот околу него. Тарнер таквата состојба ја опишува преку поимот лиминалност: „лиминалните ентитети не се ниту овде ниту таму; тие се меѓу и помеѓу позициите што им се доделени и распоредени според законот, обичајот, конвенцијата и церемонијата“ (Turner, 1969: 95). Јунакот на Прокопиев токму така постои: надвор од стабилна припадност, во простор каде што допирот со чудесното не го враќа во заедницата, туку го прави уште поосамен. И самата змија припаѓа на граничен свет: блиска

е до земјата и темнината, до домот и прагот, до мудроста, смртта и магијата. Забраната поврзана со застојаната вода не е фолклорен украс, туку првиот знак дека расказот ќе се движи низ простори на опасен премин. Чудесното пријателство меѓу човекот и змијулчето е можно во изместениот свет на самувањето, каде што односите сè уште не се подредени на јавната норма. Распадот започнува во мигот кога тајната блискост ќе биде изложена на погледот на заедницата.

Изборот на змијата кај Прокопиев се потпира врз добро познавање на нејзината фолклорна и симболичка густина. Во своите фолклористички текстови од осумдесеттите, особено во „Едно можно табеларно претставување на фантастичните елементи во македонската сказна“, тој настапува како теоретичар што ја следи фантастиката „како систем на носители и правила: кои ликови го активираат, преку кои атрибути и предмети, во кои типови дејствија, и под кои ‘закони’ на магиската логика“ (Прокопиев, 1985). Во таа рамка змијата во расказот не е изолиран симбол, туку носител на повеќе можни функции: дарител, чувар, посредник, хтонично суштество, домашен дух и знак на магиска комуникација. Кај Прокопиев змијата е пред сè суштество на преминот, а не едноставен знак на злото. Во своите теориски текстови тој забележува дека „змијата се јавува како чест симбол на трансценденција, како посредник меѓу ‘овој’ и ‘оној’ живот“ (Прокопиев, 1985: 11). Во истиот контекст го повикува и уроборосот, змијата што го гризе сопствениот опаш, кој „се толкува и како преплетување на спротивните принципи, животот и смртта, и нивна непрекината преобразба еден во друг“ (Прокопиев, 1985: 12). Оваа амбивалентност е важна за „Змијулче“: змијата не доаѓа само како опасност, туку како суштество што ја отвора можноста за друг вид врска, друг јазик и друг допир со светот.

Во читањето на Прокопиев змијата во македонската сказна добива поинаков статус од оној што ја сведува само на опасност или демонска сила. Во анализите на материјалот кај Верковиќ тој забележува дека одредени епизоди „ја рехабилитираат митската Змија, симбол на мудроста и магијата“ (Прокопиев, 1985: 12), а потоа додава дека „змијата во сказната, конкретно во македонската сказна, се наближува до алхемиското сфаќање на гностички благотворниот аспект на змијата“ (Прокопиев, 1985: 13). Во „Змијулче“ оваа амбивалентна симболика се чувствува уште во првата реченица на дејството. Змијата не е библиски искушувач, ниту предмет на инстинктивен ужас; таа е суштество со кое јунакот воспоставува доверба и блискост. „Сега, по пет години заеднички живот, имаа меѓусебна

доверба како меѓу најблиски“ (Прокопиев, 2016: 17). Таквиот однос се потпира врз подлабок фолклорен слој во кој змијата може да биде чувар, посредник, носител на тајно знаење и знак на допир со свет што не му е целосно достапен на човекот. Во расказот куќата во традиционална смисла отсуствува, додека на нејзино место се создава заменски дом: пештера, огниште, бунда, легло, луле, свирежи и интимни навики. Конрад забележува дека во јужнословенскиот фолклор куќната змија се поврзува со машкиот основач на семејството и се смета за „извор на среќа и благосостојба“ (Conrad, 2001: 14–15). Змијулчето ја презема таа функција на домашен заштитнички дух, само што кај Прокопиев мотивот е пренесен во осамен и кревок простор на опстанок. Домот веќе не е стабилна социјална институција, туку привремено засолниште создадено од навики, предмети и доверба.

Во фолклорната традиција змијата често се јавува и како дарител. Прокопиев нагласува дека во сказните на Верковиќ „се потврдува важноста на нејзиниот подарок со кој главниот јунак ги зголемува своите моќи“ (Прокопиев, 1985: 12), при што еден од најзначајните дарови е способноста да се разбере немуштиот јазик, стекната преку змиска плунка. Во тој мотив се преклопуваат анимизмот, магискиот пренос преку телесна супстанција и табуизираната тајност на моќта. „Змијулче“ го презема тој модел, но го пренесува во сосема поинаква интимна ситуација. Магискиот дар повеќе не се јавува како нагла преобразба или целосно отклучување на животинскиот говор; на негово место се создава нешто потивко и посовремено: постепено изграден приватен комуникациски код.

Немуштиот јазик кај Прокопиев не се добива како мигновен магиски дар, туку се создава низ време, повторување, внимание и доверба. „При крајот на втората година почна да го учи да се довикуваат. Веќе ја распознаваше неговата свирка, но сега тој се обидуваше да го научи да го разликува: остриот, краток свиреж - ‘дојди’, долгиот, развлечен - ‘ти носам храна’, два едномерни - ‘подигни се’“ (Прокопиев, 2016: 17). Свирежите не го отвораат целиот животински свет, како во класичниот фолклорен мотив, туку создаваат мал, приватен јазик меѓу човекот и змијулчето. Тој јазик е ограничен, но токму затоа е интимен: не носи власт над природата, туку можност за повик, одговор, хранење и кратка заедница.

Со тоа се менува и функцијата на дарот. Во традиционалната сказна разбирањето на животните му носи на јунакот предност: тој слуша нешто што другите не го слушаат, дознава тајни, победува, се издигнува над својата почетна положба. Кај Прокопиев тајниот код не го воведува јунакот во заедницата; напротив, уште посилно го врзува за неговиот

изолиран свет. Дарот нема вредност на моќ, престиж или општествена предност. Неговата смисла е во интимната нежност што се создава меѓу човекот и животното. Тоа најјасно се гледа во сцената со лулето: „На лулето змивчето оставаше влажни траги од челуста - впивајќи ги, тој во себе внесуваше нежност“ (Ibid.). Во фолклорната магија телесната супстанција носи сила; овде таа носи блискост. Токму тука се гледа едно од најсилните модерни преобликувања на магискиот мотив кај Прокопиев: дарот се преместува од моќ кон нежност.

Пештерата, шумата, огништето, бундата, леглото и прагот се елементи од мал, заменски дом. Секој од нив носи различен знак на повлекување, заштита, ризик и интимност. Пештерата го сведува светот на најнужните нешта: засолниште, топлина, храна, навика и близина со змијулчето. Во неа човекот се оддалечува од социјалниот притисок и создава кревка средина во која комуникацијата се гради преку свирежи, телесни траги и повторени гестови. Башлар, пишувајќи за визбата како темен и затворен простор, забележува дека „во визбата темнината владее и дење и ноќе, а дури и кога носиме запалена свеќа, гледаме сенки како танцуваат по темните ѕидови“ (Bachelard, 1994: 19). Кај Прокопиев просторот е пештера, но блискоста со таа феноменолошка слика е јасна: темнината, огнот, сенката и затвореноста ја пренасочуваат перцепцијата од големите општествени значења кон малите тактилни и звучни сигнали.

Повлекувањето во пештерата го оддалечува јунакот од градскиот поредок, од јавниот говор, од бучавата и од социјалните улоги. Елијаде забележува дека „на секое ритуално повторување на космогонијата му претходи симболично враќање во Хаосот“ (Eliade, 1958: 9). Кај Прокопиев ова враќање нема облик на голем митски чин; се остварува како тивко напуштање на претходните навики и како можност за поинаков облик на живеење. Во тој простор човекот не станува повисок херој; тој повторно учи да слуша, да чека, да повторува знак, да ја прими влажната трага од челуста како нежност. Ритуалното овде се појавува како привремено повлекување од нормата, преку кое се воспоставува поинаков однос кон животното, телото, говорот и самувањето.

Новиот ред што се создава во пештерата останува кревок. „Меѓутоа, по пет години, осаменоста почна да притиска“ (Прокопиев, 2016: 18). Змијулчето е вистински пријател, немуштиот јазик е вистински код, нежноста е стварна, а сепак човечката потреба за враќање кон заедницата не исчезнува. Потоа доаѓа уште потешкото признание: „Не смееше да

заборави дека и тој бил љубен… оти и тој е само човек“ (Ibid.). Во таа реченица се собира трагичната основа на расказот. Чудесното е вистинито, но недоволно: не може целосно да ја замени човечката потреба за социјален допир, за љубов и за признавање од друг човек. Тука Прокопиев ја оддалечува својата авторска сказна од традиционалниот модел. Во народната приказна чудесниот свет често води кон разрешување и нов ред; кај Прокопиев тој отвора привремена заедница, а потоа ја открива нејзината граница. Враќањето во градот станува неизбежно.

Кај Прокопиев градот уште пред појавата на змијулчето го поставува јунакот на маргината. За околината тој е еден од оние што се прикрадуваат до кантите за ѓубре, човек без место, без глас и без право на внимание. Градската средина однапред распоредува кому му припаѓа просторот, а кого го остава на работ. Во таа смисла може да се повика Лефевр, за кого просторот е општествено произведен: во него се впишуваат навики, хиерархии, дозволи и забрани. Затоа градот во „Змијулче“ не е обична сцена на дејството. Тој веќе го има исклучено јунакот; чудесното доаѓа дури потоа, како можност за врска што градот не може да ја понуди.

Затоа враќањето во градот го изложува јунакот на простор што веќе го има отфрлено. Урбаната средина кај Прокопиев е нагласена преку шум, радио, брзина, раздразливост и колективна нервоза. Кафулето е местото каде тој поредок добива конкретна сцена: фудбалски пренос, гласна атмосфера, групна возбуда и нетрпеливост кон секој што ќе го наруши заедничкиот ритам. Сепак, средбата со човекот со патериците за миг отвора можност за разбирање. Тој зборува „за будењето на пролетта, за загаденоста во градовите, за неможноста од вистинска комуникација“ (Прокопиев, 2011: 19), па се чини дека јунакот конечно наидува на некој што би можел да го чуе. Но таа можност брзо се распаѓа: змијулчето, кое во пештерата беше знак на блискост, во кафулето станува знак на нарушување и повод за напад.

Во шумата и пештерата змијата припаѓа на интимниот свет на јунакот: на свирежите, огнот, леглото, бундата, лулето и тивката грижа. Во кафулето таа блискост станува неподнослива. Градскиот простор не може да ја прими врската меѓу човекот и змијулчето, бидејќи таа ги нарушува границите на прифатливото, чистото, човечкото и јавното. Кристева ја врзува одвратноста со „она што го нарушува идентитетот, системот и поредокот“, со она што не ги почитува „границите, позициите и правилата“ (Kristeva, 1982: 4). Во кафулето

змијулчето се појавува како такво присуство: нешто за кое просторот нема место и затоа мора да го претвори во закана. Неговата појава ја открива кревкоста на општествените граници што изгледале стабилни додека ништо не ги довело во прашање.

Насилството на крајот се раѓа во мигот кога јунакот се обидува својата тајна блискост со змијулчето да ја покаже пред други. Она што во пештерата било однос на доверба, во кафулето веднаш станува повод за страв. Змијулчето не загрозува никого; неговото присуство ја нарушува самоуверената нормалност на просторот во кој се појавува. Кога јунакот вели: „Имам нешто да ви покажам! Еден вистински пријател!“ (Прокопиев, 2016: 19), тој прави гест што во класичната сказна би можел да доведе до чудесно признание. Кај Прокопиев, истиот гест го изложува најранливиот дел од неговиот свет пред луѓе што немаат јазик за да го разберат. Кодот на блискоста е создаден за пештерата, за тишината, навиката и довербата; пред други луѓе, тој ја губи својата заштитена средина. Затоа змијулчето најнапред одбива да излезе: „Никогаш досега не го повикуваше да влезе во просторија со други луѓе. Го научи да се чува од нив. Реши да остане во дупката“ (Ibid.). Кога под вратата „се измолкна главчето на змијулчето“, текстот за миг ја враќа можноста за сказновно препознавање: „Топлината му ги преплави градите“ (Ibid.). Следниот миг таа можност се распаѓа: „на соседовото лице љубопитноста се замени со гроза и раката убиствено ја зграпчи патерицата“ (Прокопиев, 2016: 20). Јунакот и неговата врска со змијулчето веќе се обележани како нешто што јавниот простор не може да го прими.

Гофман ја опишува стигмата како ситуација во која „веруваме дека лицето со стигма[32] не е сосема човечко” (Goffman, 1963: 5). Во таа перспектива, насилството врз змијулчето е и насилство врз човекот што го носи како свој пријател. Јавниот простор не го напаѓа само животното; тој го отфрла односот што јунакот го воспоставил со него, зашто тој однос ги нарушува границите на обичното, чистото и дозволеното. Чудесното овде се судира со

[32] Гофман во „Стигма: Белешки за управување со расипан идентитет” (Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity, 1963) го развива концептот на стигмата како општествена конструкција преку која одредени лица се означуваат и исклучуваат. За Гофман, стигмата не е физичка особина сама по себе, туку однос меѓу особината и општествените очекувања: она што во едно општество е нормално, во друго може да биде основа за исклучување. Клучната идеја е дека стигматизираниот поединец не е едноставно „различен”, туку е конструиран како „нецелосно човечки” во очите на мнозинството. Со тоа насилството врз него не се доживува како насилство, туку како природна реакција на нарушување на нормата. Во контекстот на „Змијулче” оваа формулација е особено применлива: и јунакот и неговото пријателство со змијата се перцепирани како нарушување на она што „нормалниот” урбан простор го дозволува. Ударот со патерицата не е само физичко насилство; тој е ставање на работите на своето „вистинско” место според логиката на јавниот код. Види повеќе кај: Goffman, E. (1963). Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. Prentice-Hall.

социјална норма што не знае да го препознае како блискост. Прокопиев ја превртува сказновната структура во сурова форма: местото на признанието го зазема реакција на страв, згрозеност и отфрлање.

Немуштиот јазик во расказот постои: свирежите се препознаваат, задачите се извршуваат, довербата е реална. Но тој јазик опстојува само во својата средина — шумата, пештерата, тишината, бундата, огнот, повторувањето. Лотман забележува дека „без семиосферата, јазикот не само што не функционира, туку и не постои" (Lotman, 1984: 20), а кај Прокопиев судирот меѓу двете средини го потврдува тоа. Кога свирежите ќе се пренесат во кафулето, тие ги губат условите да бидат јазик. За присутните остануваат чудно однесување, неприфатливо животно присуство и повод за напад. Расказот ја гради својата трагика врз таа непреносливост: вистинитоста на еден однос не значи дека тој може да биде разбран во секој простор.

Змијулчето кај Прокопиев ги собира функциите на фолклорната змија, домашниот чувар и чудесниот помошник, но ги пренесува во интимен и психолошки обележан простор. Прокопиев нагласува дека литерарниот лик во фолклорот и митот „го заменува сложеното и тешко дофатливото со блиското и конкретното, така што тоа конкретно во исто време е и метафорично, симболично" (Прокопиев, 1985: 11). Повикувајќи се на Бетелхајм, тој додава дека сказните „ни говорат со јазикот на симболите" и дека „внатрешните психолошки појави се отелотворуваат во симболичен вид" (Бетелхајм, цит. во Прокопиев, 1985: 12). Во „Змијулче" малото животно станува телесна форма на нежноста, довербата и неможноста за човечка комуникација што јунакот веќе не може да ја понесе во социјалниот свет. Неговата внатрешна осаменост добива тело: змијулчето ја собира расцепеноста меѓу интимното и јавното, меѓу нежноста и насилството, меѓу она што за јунакот е вистинито и она што заедницата е подготвена да го признае. Од мало, конкретно и тактилно суштество Прокопиев создава слика на современата неможност блискоста да биде препознаена надвор од нејзиниот заштитен простор. Затоа змијулчето може да се чита и според Бењаминовото сфаќање на алегоријата како поглед што „ги преобразува нештата и делата во возбудливо писмо" (Benjamin, 1977: 176): малото животно станува знак во кој се запишуваат нежноста, осаменоста и невозможноста за признавање.

„Змијулче" ја задржува сказновната структура, но ја доведува до исход во кој хармоничното разрешување станува невозможно. Во традиционалната сказна, како што

забележува Дајмарих, постои јасна линија што се движи „од ситуацијата… предизвикот… судирот, до ситуација која донесува решение или повторно воспоставување на редот“ (Дајмарих, цит. во Прокопиев, 1985: 13). Кај Прокопиев речиси сите очекувани елементи се присутни: судирот, чудесниот помошник, тајниот јазик, задачата, па дури и нејзиното исполнување. Но завршницата не донесува разрешување. Наместо повторно воспоставен ред, останува мигот на насилство. Прокопиев го задржува сказновниот модел до самиот крај, за да покаже дека неговиот традиционален завршеток во современиот свет е веќе невозможен. Во таа перспектива може да се разбере и сфаќањето на Прокопиев за ритуалот и сказната како „динамичен систем на обнови и разградби што никогаш не се губи“ (Прокопиев, 1984: 149). Во „Змијулче“ фолклорните елементи остануваат препознатливи, но се јавуваат во изменета книжевна ситуација. Змијата, дарот, тајноста, табуто, немуштиот јазик, прагот и домашниот дух се преработени и преместени во современа состојба на осаменост, стигма и невозможност чудесното да биде прифатено во јавниот свет. Архаичниот материјал кај Прокопиев станува средство за изразување на модерна човечка состојба: потребата за блискост постои, но светот повеќе нема јазик со кој би можел да ја препознае.

Сказновниот модел во „Змијулче“ завршува со удар, на местото каде што традиционалната сказна би очекувала признание, награда или ново место за јунакот во заедницата. Во народната приказна јунакот што добива пристап до тајно знаење обично стекнува предност, моќ или ново место во светот. Кај Прокопиев тајното знаење и блискоста со змијулчето го оддалечуваат јунакот уште повеќе од човечката заедница. Нивната вистинитост не е доведена во прашање: змијулчето е вистински пријател, немуштиот јазик е вистинска комуникација, нежноста е вистинска човечка потреба. Проблемот е во светот што нема начин да ја прими таа вистина. Колективниот, урбан и бучен простор не ја препознава блискоста; ја казнува. Последниот замрзнат миг со патерицата е силен затоа што во него се преклопуваат фолклорната меморија на змијата и модерната агресија на заедницата.

Преминот на „Змијулче“ од авторска сказна кон сценарио и анимиран филм ја продолжува оваа постфолклорна линија во друг медиумски облик. Во расказот змијата, немуштиот јазик, домашниот дух, табуто и прагот меѓу шумата и градот веќе се преработени во современа приказна за осаменост, стигма и непризната блискост. Сценариото го прави

следниот чекор: таа прозна и психолошка сложеност ја распоредува во видливи, звучни и ритмички операции. Затоа тоа не треба да се чита како скратена верзија на расказот или како техничка скица за филм, туку како интермедијален текст во кој се гледа како интимната трагедија на „Змијулче“ почнува да се подготвува за анимациска форма.

7.2.2 Сценариото за анимираниот филм „Змијулче“: архетипскиот образец во сценаристичка форма

Во сценариото за „Змијулче“ првиот значаен адаптациски потег е урбаниот пролог. Расказот започнува со фолклорно предупредување: „Оваа бајка не се кажува во близина на застојана вода...“; сценариото веднаш го поставува светот од кој јунакот заминува. Наместо паратекстуална забрана, добиваме серија кадри: влез во зграда, гласна улица, семафори што брзо ги менуваат светлата, автомобили што свират, човек што „го фрла куферот во контејнер“ и го остава градот зад себе. Веднаш потоа „позадината се менува од град во шума. Времето се стишува, се слушаат птици“. („Змијулче“ - сценарио). Така сценариото уште на почетокот ја заменува усната забрана со визуелна состојба: градот е прикажан како простор на брзина, шум, отфрлање и неприпадност.

Антитезата меѓу самувањето и агресивниот урбан свет постои и во расказот, но таму постепено се открива низ животот на јунакот, низ неговото повлекување и подоцнежното враќање во градот. Во сценариото таа е поставена уште на почетокот како видлив и звучен факт. Градот е бучен, брз, пренатрупан со сигнали и движења; шумата веднаш потоа носи друг ритам, друг звук и друго дишење на просторот. Наместо психолошка експозиција за причината на бегството, сценариото создава сетилно искуство на притисок. Гледачот најнапред го слуша и гледа градот како напор, како неподнослива средина, па дури потоа ја следи приказната за човекот што го напушта. Ова поместување е суштинско за преминот кон анимација. Литературниот текст може да ја одложува мотивацијата, да ја гради преку внатрешна состојба, атмосфера и постепено откривање. Краткиот анимиран филм мора побрзо да го воспостави светот и неговите спротивставени простори. Затоа урбаниот пролог работи преку звук, ритам и визуелна густина, без потреба од дијалог. Она што во расказот е состојба на јунакот, во сценариото станува прво искуство на гледачот. Тука добро се вклопува разликата кај Мекфарлејн меѓу елементите што можат релативно лесно да се

пренесат од книжевниот текст и оние што мора да се изградат одново со средствата на новиот медиум. Во „Змијулче“ градската неподнесливост се пренесува како аудиовизуелен притисок: преку бучава, брзина, густина на движењето и нагло спротивставување со шумскиот простор.

По урбаниот пролог, сценариото го конкретизира просторот на самувањето. Во расказот пештерата, шумата, огништето и водата носат лиминална и ритуална тежина; во сценариото тие добиваат поразложена визуелна организација. Шумата „преку цртеж се претвора во дрвена трошна куќарка“, човекот „на сила ја крши вратата“, камерата прави „цела панорама на внатрешноста“ („Змијулче“ - сценарио), а потоа го гледаме покрај река, како собира гранки, пали оган, остри колец, лови риба и се сместува во осамена куќа во шумата. Замената на пештерата со трошна куќарка го менува карактерот на просторот. Пештерата, како архаичен, хтоничен и природен простор, носи митска затвореност; куќарката, иако осамена и пропадната, е човечки изграден остаток, напуштено место што јунакот повторно се обидува да го насели.

Сценариото се потпира и на преобразби изведени преку самиот цртеж. Позадината се менува „преку цртеж“, шумата преминува во куќарка, а промената на ракурсот често добива облик на цртачки премин. Тој принцип ѝ припаѓа на самата природа на анимацијата. Во книжевниот текст преминот од една состојба во друга може да се означи со реченица, промена на описот или поместување на наративниот глас; во сценариото за анимација таа функција ја презема линијата. Расказот е изграден околу прагови, премини и комуникација меѓу различни светови и кодови, а сценариото ја пренесува таа тема во визуелниот материјал. Промената од град во шума, преобразбата на позадината, затемнувањето, избелувањето и смената на цртачкиот регистар стануваат дел од значењето на сликата. Анимациската форма тука произлегува од самата внатрешна организација на расказот: порозниот свет, нестабилниот простор и постојаното движење меѓу стварноста, чудесното и самувањето бараат медиум во кој премините можат да се изведат како видлива преобразба.

Една од најзначајните адаптациски постапки во сценариото се субјективните кадри од перспективата на змијулчето. За нив е предвиден посебен графички третман: „бел молив на црна хартија“, додека остатокот од филмот е решен со „црн молив на бела хартија“ („Змијулче“ — сценарио). Таа разлика има суштинска функција. Во расказот змијулчето е блиско и туѓо во исто време: дел од секојдневието на јунакот, негов пријател и придружник,

но и суштество што припаѓа на друг ред на постоење. Сценариото оваа двојност ја внесува во самата материја на сликата: човечкиот свет има еден графички поредок, а змискиот поглед друг. Кога гледаме од перспективата на змијулчето, не се менува само аголот на гледање; се менува начинот на кој светот станува видлив. Животното добива сопствен визуелен свет, одвоен од човечкиот, но доволно близок за да може со него да воспостави кревка врска. Така идејата за немуштиот јазик и за приватната комуникација меѓу човекот и животното преминува во филмска форма: расказот го гради нивниот однос преку свирежи, навики, допири и повторување, а сценариото додава уште еден код - промената на самиот цртеж. Другиот свет не се објаснува со зборови; тој станува видлив преку поинаква графичка материја.

Истата адаптациска работа се гледа и во третманот на времето. Во расказот на Прокопиев има јасни временски ознаки: „уште на почетокот на самувањето“, „по пет години заеднички живот“, „при крајот на втората година почна да го учи да се довикуваат“. Сценариото ја собира таа временска длабочина во низа кадри со повторувања и мали варијации: хранење со скакулец, свиреж и доаѓање, заедничко спиење, човекот што остри колец, неговата замисленост покрај змијулчето, крупниот план на запуштеното лице и приближувањето кон изразот во кој се чита неговата внатрешна состојба. Времето се изразува како ритам на навики. Долготрајноста на врската се препознава преку повторени постапки, а не преку нараторско објаснување. Сценариото, така, ја заменува прозната временска широчина со филмско траење. Не мора да се каже колку долго трае врската меѓу човекот и змијулчето; гледачот ја препознава преку гестовите што се враќаат, преку смиреноста на нивното заедништво и преку постепената запуштеност на човекот. Односот меѓу нив добива минато без да биде раскажан како минато. Тука сценариото најпрецизно ја покажува својата адаптациска работа: времето на прозата го претвора во монтажен ритам, а интимноста во низа видливи, повторливи и тивки дејства.

Сценариото го покажува самувањето преку конкретни дејства на преживување. Во расказот тие се присутни, но не се развиени како јасна визуелна низа; во сценариото човекот собира дрва, лови риба, пали оган, спие на под, остри колец и го сведува животот на најнужните постапки на самоодржување. Таквото расчленување ја засилува суровоста на самувањето: осаменоста се гледа како секојдневна работа на телото, како движење, замор, глад, студ, сон и повторување. Фолклорната матрица кај Прокопиев останува врзана за

телото, предметот, храната, огнот, подот, раката и заморот. Сценариото ја задржува таа материјалност и ја преведува во конкретна филмска форма. Врз таквата телесна секојдневност подоцна чудесното станува поуверливо и емотивно посилно.

Сценариото внимателно го гради преминот од страв кон доверба. Најнапред човекот „сripува од страв“, а змијулчето бега; потоа следуваат субјективен кадар од неговата перспектива, подадена рака, приближување, хранење со скакулец, свиреж и доаѓање, заедничко спиење и присуство на змијулчето покрај човекот додека остри колец или седи замислен. Во расказот оваа прогресија е означена преку реченици за меѓусебната доверба, преку учењето на свирежите и преку ритуалот на лулето. Во сценариото лулето е изоставено, а неговата функција ја преземаат други знаци на блискост: раката што се подава, храната, одзивот на свирежот и заедничкиот сон. Блискоста повеќе не е врзана за еден симболички предмет; се распределува низ гестови, ритам и навика. Сценариото на „Змијулче“ не го имитира прозниот внатрешен монолог, туку наоѓа филмски облици за истата психолошка содржина. Адаптацијата овде се разбира како барање соодветна медиумска форма, а не како препишување на веќе даденото.

Враќањето од шумата кон градот е еден од најзначајните моменти во сценариото. Позадината „преку цртеж се менува од шума и тишина, во градска улица и врева“, а човекот сега „личи диво и запуштено, со бушава долга коса и брада“ („Змијулче“ - сценарио). Со овој премин се собира една од главните линии на расказот и на неговата адаптација: враќањето во градот повеќе не значи враќање во нормалност, бидејќи јунакот веќе не може да биде примен како порано. Во прозниот текст тоа е означено преку чувството на задушување и преку сознанието дека тој веќе припаѓа меѓу отфрлените. Во сценариото истата состојба се пренесува преку промена на позадината, звукот и фигурата: тишината на шумата се заменува со градска врева, а запуштеното тело на човекот станува видлив знак на неприпадност. Така сценариото ја претвора внатрешната свест на прозата во надворешна, сетилно достапна слика.

Кафулето, како и во расказот, е просторот во кој тајната блискост меѓу човекот и змијулчето излегува пред јавниот простор. Сценариото останува блиску до прозното јадро, но внесува неколку значајни измени. Дијалогот со човекот со патерица е задржан, само што сега е посилно врзан за градската средина. Тој зборува за исеченото паркче, за бетонот, за отфрленоста, за комшиите што повеќе не ги знае, за тоа дека „ништо човечко веќе не можеш

да најдеш“ и дека „порано, другари имав, кај се сега?“ („Змијулче“ - сценарио). Во расказот разговорот има поопшт и порефлексивен тон; во сценариото добива поконкретна урбана тежина. Така мотивот на отфрленоста се врзува за препознатлив градски амбиент: исчезнато паркче, бетон, прекинати соседства, изгубени другарства. Поради тоа подоцнежниот пресврт станува уште посуров. Човекот што зборува против отфрленоста прв посегнува по патерицата кога ќе се појави суштеството што за јунакот е единствен вистински пријател. Сценариото го задржува основниот конфликт од расказот, но ја засилува неговата социјална и морална ирониј: јавниот простор може да зборува за осаменост, загуба и нечовечност, а во истиот миг да стане насилен пред блискост што не умее да ја препознае.

Завршната секвенца е организирана како постепено стегање на просторот околу змијулчето. Човекот свирнува, змијулчето излегува од џебот, ползи по подот, полека се искачува на масата и застанува до него. Потоа следуваат крупен кадар на ужаснатото лице на другиот човек, крупен кадар на главата на змијулчето и субјективен кадар од неговата перспектива, во кој човекот гневно ја крева патерицата и замавнува. Во следниот миг кадарот преминува во затемнување, а на звучен план се преклопуваат коментаторското „ГООООЛ“, звукот на чаша што се тркала и гласното навивање во кафулето, додека на темната позадина одат имињата на екипата. Така сценариото го поставува насилството како речиси невидлив чин, потиснат под бучавата на колективната возбуда.

Во расказот крајот ја задржува силата преку суспензијата на ударот. Сценариото ја презема таа суспензија и ја преобразува во аудиовизуелна постапка: ударот останува надвор од директниот поглед, а неговото присуство се чувствува преку затемнувањето, тркалањето на чашата и колективниот извик на навивачите. Спојот меѓу замавот кон змијулчето и коментаторското „ГООООЛ“ создава сурова ирониј. Колективната спортска радост го покрива уништувањето на единственото суштество што за јунакот значи доверба, блискост и пријателство. Звукот на голот, чашата и навивањето не постои во тој облик во расказот, но ја продолжува неговата внатрешна насока: јавниот свет го прекрива чудесното со сопствената бучава, со своите ритуали и со самоуверената сила на групното возбудување. Она што во прозата е судир меѓу интимниот код и јавниот говор, во сценариото станува судир меѓу свирежот и навивачката врева, меѓу тивкиот повик и колективниот извик, меѓу приватната блискост и јавната агресија. Адаптацијата му дава нова сетилна форма на расказниот конфликт. Приватниот сигнал, свирежот и доаѓањето на змијулчето, исчезнува

под јавниот шум што ја препознава само сопствената возбуда. Во таа завршница сценариото ја открива својата најсилна адаптациска одлука: насилството се случува во миг кога целиот простор слави нешто друго.

Адаптацијата на „Змијулче“ во сценариото се движи низ три поврзани преобразби. Најнапред, прозната сказна добива урбан пролог што ја конкретизира отфрленоста и социјалниот притисок. Потоа, нејзината психолошка и симболичка структура се распоредува во видливи постапки: субјективни кадри, графички разлики, повторени телесни ритуали, монтажни премини и контрасти меѓу шумата и градот. На крајот, конфликтот меѓу интимниот јазик и јавниот свет се пренесува во силна аудиовизуелна форма, каде што ударот се чувствува преку звукот, затемнувањето и колективната бучава. Со тоа сценариото ја подготвува филмската форма на „Змијулче“ преку визуелни, звучни и ритмички еквиваленти за осаменоста, нежноста и насилно прекинатата блискост од прозниот текст.

7.2.3 Анимираниот филм „Змијулче“: визуелните метаморфози и трансформацијата на значењето

Слика 12. Сцена од филмот „Змијулче“

Преминот од авторска сказна кон анимиран филм бара да се земе предвид и режисерската концепција, бидејќи во неа најјасно се гледа како филмот ја чита осаменоста, другоста и насилниот одговор на заедницата. Од режисерската експликација на Кристина Гацова произлегува дека „Змијулче“ е замислено како судир меѓу поединецот, неговото внатрешно преиспитување и притисокот на цивилизациското опкружување (Гацова, „Змијулче“, режисерска експликација). Главниот лик е поставен како осамен човек на работ на заедницата, а преку него се отвораат прашањата за идентитетот, изборот, неможноста да се управува сопствената судбина и судирот меѓу интимната вистина и општествениот притисок. Змијулчето ја носи другоста: она што предизвикува страв, одбивност или неприфаќање, а за осамениот јунак станува единствен облик на блискост. Во средиштето на филмот, според тоа, стои триаголна поставеност: човекот, змијулчето и општествениот поглед што ги набљудува, проценува и на крај ги казнува. Приватната вистина на ликот се судира со средина што нема јазик за да ја препознае неговата блискост со другото.

Режисерската експликација ја нагласува потребата приказната да ја задржи и конкретноста и симболичката сила. Тоа е една од потешките задачи на оваа адаптација. Ако филмот ја постави приказната премногу апстрактно, ќе ја ослаби нејзината емотивна непосредност и чувството за конкретно човечко страдање; ако ја обработи премногу буквално, ќе ја стесни нејзината сказновна и алегориска ширина. Гацова ја поставува приказната во таа напната рамнотежа: од една страна останува болната и телесна егзистенција на осамениот човек, од друга страна се отвора пошироко поле за читање на стравот од другоста, неможноста за прифаќање и насилството на заедницата. Затоа филмот може да се чита како интимна приказна за осаменост, како приказна за стравот од поинаквото и како современа варијација на старите фолклорни модели на табу, чудесен придружник и исклучување од заедницата.

Визуелниот третман го продолжува ова режисерско читање. „Змијулче“ е реализирано со цртеж со молив, во црно-бела техника, при што ноќните сцени се изведени со погусти и погруби потези, а дневните со поредуцирана линија и намерно оставени празнини. Таквата постапка е блиска до природата на самиот материјал. Грубиот потег на моливот, видливата рачност на линијата и непотполно затворените форми создаваат свет што постојано изгледа недовршен, несигурен и изложен на распаѓање. Тоа одговара на расказ што се движи меѓу конкретното и симболичното, меѓу интимноста и заканата, меѓу

прифатената блискост и насилното отфрлање. Цртежот со молив, со своите празнини и прекини, ја внесува несигурноста на приказната во самата површина на сликата.

Црно-белата техника ја насочува приказната кон строго сведување на линијата, сенката и движењето. Отсуството на боја го задржува вниманието врз неколку основни односи: светло и темно, блискост и отфрлање, тишина и агресија, интимен простор и јавен поглед. Светлите делови во кадарот отвораат места на привремена нежност, мир или доверба, додека затемнетите и густо сенчени површини ја носат тежината на немирот, стравот, општествениот притисок и можноста за насилство. Таквото сведување му дава на филмот построга и поостра експресивност. Тоа е во согласност и со самиот расказ, каде најсилните значења се врзани за минимални, но остри спреги: свиреж, допир, џеб, праг, маса, патерица.

Режисерската одлука филмот да се организира преку три гледишта ја надградува анализата што произлегува од сценариото. Таму веќе се гледа дека субјективните кадри на змијулчето, изведени во посебен графички третман, означуваат поинаков начин на гледање. Режисерската експликација ја прави таа структура уште појасна: човекот, змијулчето и цивилизацијата се три позиции на перцепција. Филмот добива дополнителна сложеност затоа што настанот постојано се менува според погледот од кој е виден. Она што на прв поглед изгледа како надворешна перспектива постепено се открива како поглед на средината што проценува, исклучува и казнува. Визуелната организација ја поддржува главната тема на филмот: судирот меѓу интимната вистина и општествениот притисок.

Она што сценариото го подготвува преку кадровската организација, филмот го развива како конкретна анимациска постапка. Уште на почетокот, од 00:00 до 00:40, урбаната поставеност се јавува како серија кратки, нервозни и звучно нагласени фрагменти: влез во зграда, телото на јунакот притиснато од градскиот простор, куферот, агресивниот сообраќаен амбиент. Од 00:40 до 01:10 урбаниот простор се отвора пошироко преку улиците, возилата, фасадите и крупниот план на човековото лице. Филмот брзо преминува од општ градски распоред кон близок, речиси тегобен изглед на лицето, па уште во првата минута градот се чувствува како визуелен и звучен притисок врз телото.

На 01:10 се појавува насловот, а веднаш потоа, од 01:20 до 01:50, следи преминот кон шумата и куќарката. Тој премин е решен преку јасна графичка метаморфоза: урбаните линии се повлекуваат, дрвјата ја преземаат сликата, а куќарката се појавува како осамен

остаток од човечко присуство во природата. Преминот меѓу световите се случува во самата линија, на површината на цртежот. Она што во прозата и сценариото е поставено како промена на простор, во филмот станува видлива промена на линијата, ритамот и атмосферата.

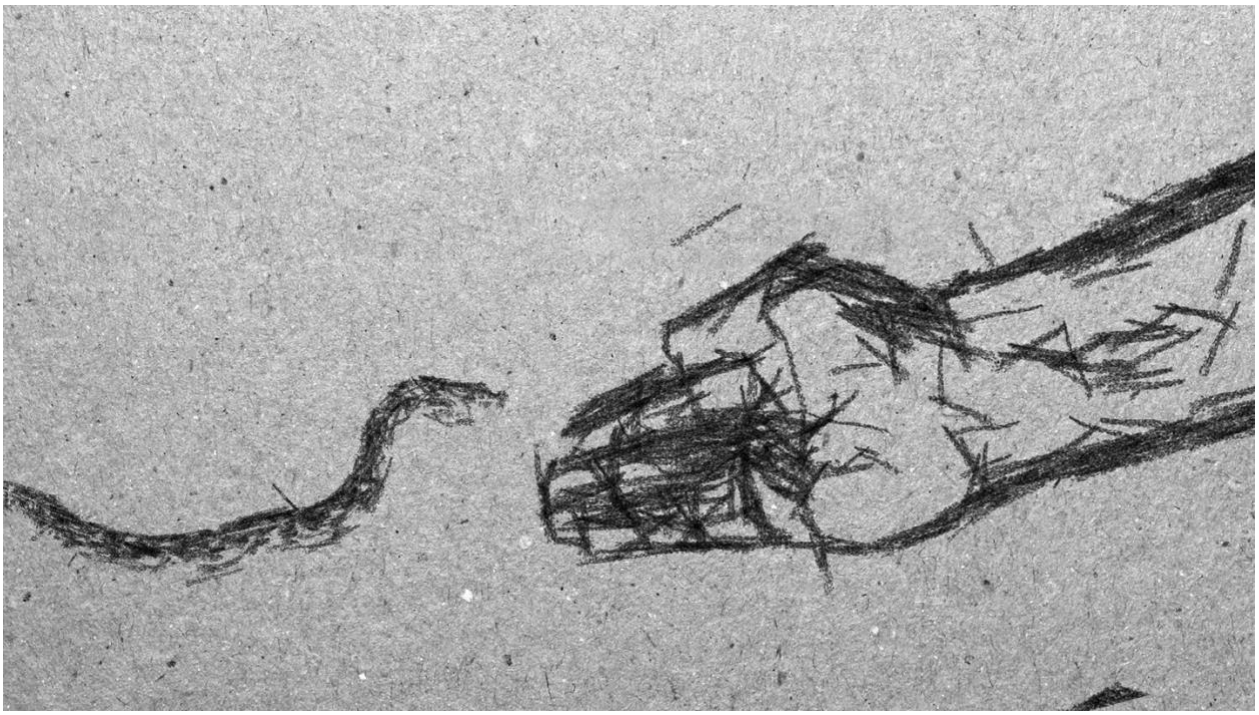
Приближно од 01:50 до 02:35 филмот се задржува на внатрешноста на куќарката и на основниот телесен ритам на преживувањето. Кадарот го истражува просторот: ѕидот, подот, огништето, телото на човекот во аголот, грубиот инвентар и сведениот ритам на секојдневието. Монтажата не брза кон следниот настан; гради бавен, повторлив тек во кој самувањето добива конкретна форма. Во овие минути станува јасно зошто замената на пештерата со трошна куќарка е толку важна. Пештерата би го придвижила материјалот кон митска апстракција, додека куќарката овозможува внатрешен кадар, панорама, агол, врата, праг, поглед кон надвор и враќање внатре. Таа му дава на самувањето простор што може да се разгледа, да се насели и постепено да се почувствува како привремен, кревок дом.

Од 02:35 до 03:15 е прикажан првиот премин кон гледиштето на змијулчето. Сликата се затемнува, се јавува обратниот графички третман и филмот јасно ја поместува позицијата на гледање. Со тоа змијулчето добива сопствен визуелен поредок. Не се менува само ракурсот; се менува материјата на сликата. Светот на змијулчето се појавува преку друга темнина, друга линија, друг графички израз. Режисерската идеја за повеќе гледишта тука станува конкретна анимациска постапка: различноста на световите се гледа во самата површина на цртежот.

Од 03:15 до 05:15 филмот ја развива целината во која се создава довербата меѓу човекот и змијулчето. Во овој дел се препознаваат главните елементи од сценариото: хранењето, свирежот, повтореното доаѓање, заедничкото спиење, присуството на змијулчето во куќарката, човекот задлабочен во мислите и постепеното преминување кон нежност. Филмот ги претвора овие постапки во ритам на навика. Кадарот трае доволно за да се почувствува повторливоста на гестовите; довербата меѓу човекот и змијулчето се прима како наталожено време, како врска изградена низ мали, повторени дејства.

Звукот во оваа целина го смирува просторот и му дава внатрешна длабочина. Урбаниот шум е отстранет, а остануваат минимални акустички знаци: свирежот, тишината, движењето, едвај чујната материјалност на куќарката. Наместо сентиментална музичка надградба, филмот ја гради интимноста преку акустичка разреденост. Грубата линија на

моливот останува растреперена, но во овие минути создава поинаков ефект: истата недовршеност што во градските сцени носеше нервоза и притисок, овде станува простор за кревка блискост.



Слика 13. Сцена од филмот „Змијулче“

Меѓу 05:15 и 06:30 започнува враќањето во градот. Телото на јунакот веќе ја носи промената: долга коса, брада, исцрпеност, видлива оддалеченост од урбаниот свет. Она што расказот го пренесува преку нараторска реченица, опис и внатрешна мотивација, филмот го дава преку изгледот на телото и неговото движење. Јунакот се враќа во градот како некој што веќе не може да му припаѓа. Просторот повторно станува бучен, остар и непријатно забрзан, а ова второ влегување во градот добива поголема тежина бидејќи гледачот претходно го поминал тивкиот ритам на куќарката. Монтажата и ракурсите го поддржуваат тој премин: враќањето изгледа како судир меѓу две средини што повеќе не можат да се допрат. Фигурата на човекот е темна, разбушавена и тешка, како да не може да влезе во уреднот и остро исцртан градски простор без веднаш да биде препознаена како туѓа.

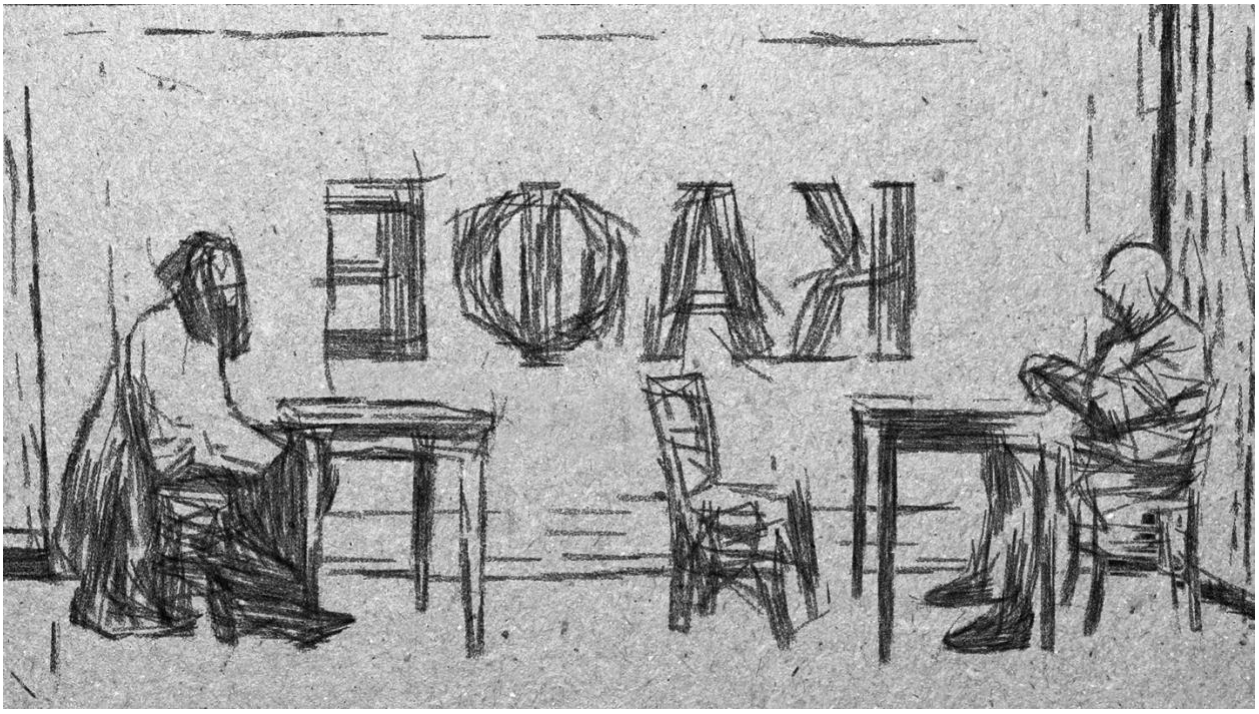
Меѓу 06:30 и 08:35 е поставена секвенцата во кафулето. Тоа е простор на разговор, поглед, проценка и можност за насилство. Масите, распоредот на телата, телевизорот,

патерицата и лицата на присутните се кадрирани така што јунакот останува на работ на просторот, иако физички седи внатре. Тој говори и слуша, но неговото присуство постојано изгледа условно, привремено, лесно отфрливо. Човекот со патерицата е обликуван како соговорник кај кого агресијата е однапред назначена преку телесниот став, раката и предметот што подоцна ќе стане оружје. Ракурсите го нарушуваат чувството на мирен разговор: премините меѓу полублиски кадри и крупни планови го насочуваат погледот кон лицето, раката, патерицата, телевизорот, кон сите точки од кои може да избие напад. Телевизискиот пренос го притиска интимниот разговор со колективната навивачка врева. Завршниот удар е подготвен однапред, и драматуршки и акустички.

Слика 14. Сцена од филмот „Змијулче“

Кулминацијата доаѓа меѓу 08:35 и 09:05. Свирежот, појавувањето на змијулчето, неговото движење по масата, крупниот план на исплашеното лице, подигнувањето на патерицата, субјективниот кадар на змијата и затемнувањето создаваат густо организиран завршен пресврт. Анимацијата ја избегнува буквалната слика на ударот и ја пренесува неговата тежина преку прекин, силуета, звук и темнина. Ударот останува надвор од погледот, а затемнувањето му дава уште поголема сила, бидејќи насилството продолжува во

претставата на гледачот. Монтажата е остра, но контролирана: секој следен кадар го носи гледачот поблиску до мигот што веќе нема потреба да биде прикажан фронтално. Коментаторското „ГООООЛ“, тркалањето на чашата и навивањето ја задушуваат тивката врска меѓу човекот и змијулчето. Колективната врева продолжува да слави, слепа за она што го уништува: единственото вистинско пријателство на јунакот. Тука филмот ја остварува својата најсилна адаптациска одлука: психолошкиот и симболичкиот судир од прозата го претвора во сетилно искуство на звук, прекин и мрак.



Слика 15. Сцена од филмот „Змијулче“

Во техничката изведба „Змијулче“ се гради врз редуциран потег, груба и видливо рачна линија и намерно оставени празнини во кадарот. Линијата не тежнее кон мазна, затворена и стабилна форма. Таа трепери, се прекинува и понекогаш го остава обликот отворен, па светот на филмот изгледа како постојано да се создава и распаѓа во самата слика. Таквата растрепереност ѝ одговара на приказната за човекот и змијулчето, бидејќи нивната блискост постои во простор без сигурна заштита: меѓу повлекувањето од градот, краткиот мир во шумата и насилното враќање на јавниот поглед.

Цртежот со молив на бела хартија и обратниот графички третман во субјективните кадри на змијулчето произлегуваат од самата природа на материјалот. Мазна, колористички раскошна обработка би ја ублажила суровоста на приказната и нејзината кревка несигурност. Грубата линија, видливата рачна изработка, празнината во кадарот и црно-белата редукција создаваат чувство дека чудесното нема стабилно место во јавниот свет. Во таква визуелна поставеност ништо не изгледа трајно осигурано: ни домот, ни јазикот, ни пријателството, ни животот на змијулчето. Затоа анимацијата се покажува како особено соодветна форма за оваа сказна: таа ја задржува несигурноста на линијата, променливоста на гледиштето и болната близина меѓу човекот и суштеството што јавниот свет не знае да го прими.

Во филмската форма „Змијулче“ ја доведува до крај линијата започната во расказот: тајната блискост меѓу човекот и змијулчето добива видлива и звучна форма, а нејзиното уништување се случува во простор што ја препознава само како закана. Цртежот, црно-белата редукција, обратниот графички третман, акустичката разреденост и завршната бучава не стојат како одделни стилски решенија, туку како поврзани начини преку кои филмот ја изведува истата трагична основа: чудесното може да создаде блискост, но јавниот свет нема јазик за да ја прими.

7.3 „Загадочноста на најблиското“

7.3.1 „Загадочноста на најблиското“ на Прокопиев: од сказновна матрица до постмодерна игра со блискоста и видливоста

„Загадочноста на најблиското“ припаѓа на оние текстови на Александар Прокопиев во кои фолклорната матрица останува препознатлива, но се поместува кон авторска игра, ирониja и современа чувствителност. Расказот постои во две верзии: првата, пократка и многу посведена, објавена во „Пловидба кон југ“ (1988), и втората, поразвиена и понагласено сказновна, објавена во „Човечулец“ (2011). Таа двојност е важна затоа што овозможува да се следи како Прокопиев работи со исто сказновно јадро во два различни раскажувачки облика. Првата верзија е речиси кристална прозна минијатура, организирана околу скривањето, потрагата и препознавањето. Втората верзија ја проширува таа основа со

имиња, предисторија, мотив на немуштиот јазик, благодарни животни, волшебни белези и поизразена авторска самосвест. Затоа двете верзии е подобро да се читаат како две различни обработки на истата сказновна поставеност: првата строга и сведена, втората разгранета, интертекстуална и посилно отворена кон постмодерната игра со жанрот.

Во првата верзија сказновната формула е речиси оголена. Момчето бега од принцезата, лисицата му помага, го претвора во јаболко и го поставува пред нејзината постела. Она што се бара низ облаци и длабочини останува невидливо затоа што е премногу блиску. Во втората верзија истиот модел добива поширока наративна разработка: ликовите имаат имиња, дејството добива предисторија, а скривањето се врзува со немуштиот јазик, благодарните животни и системот на волшебни белези. Првата верзија го открива основниот механизам на приказната, додека втората покажува како тој механизам се усложнува со дополнителни фолклорни и авторски наслаги. Колку е посведена почетната форма, толку појасно се гледа што Прокопиев подоцна додава, проширува и пренасочува во верзијата од „Човечулец“.

Сказновната подлога на „Загадочноста на најблиското“ се потпира врз поширок мотивски тип, а не врз една единствена именлива македонска сказна. Најблиску стои до типот ATU 329, „Криење од принцезата“, во кој јунакот, со помош на натприродни помошници, се крие од принцеза со необична способност да го открие. Победата најчесто се случува тогаш кога јунакот ќе биде претворен во нешто мало, незабележливо и сместено во нејзината непосредна близина. Во финскиот и естонскиот фолклорен индекс овој тип е опишан како приказна во која херојот, со помош на владетелки над птици и животни, се крие далеку, а потоа стигнува до принцезата во облик на мал предмет. Тој модел е структурно близок до постапката на Прокопиев во верзијата од „Човечулец“: Добре прво се крие на највисоките врвови со помош на јастребот, потоа во најдлабоките морски длабочини со помош на рибата, а на крај, со помош на лисицата, станува шнола во косата на Вида. Така движењето на расказот оди од најдалечното кон најблиското, од просторот што треба да биде недостижен кон место што останува невидливо токму затоа што е премногу близу.

Во втората верзија се препознава и мотивот на благодарните животни и нивните белези. Добре спасува јастребово пиле, риба и лисица, а тие за возврат му даваат бронзен пердув, сребрена крлушка и златно влакно. Тоа е стабилен сказновен механизам на дарител и помошник, при што врската меѓу јунакот и животното се активира преку предмет-знак.

Прокопиев ја објаснува оваа постапка и во својот фолклористички труд: „При употребата на белезите (перце, влакно, риба крлушт), дарителот се довикува преку тајната постапка што самиот дарител му ја кажува на главниот јунак“, при што „се користи метонимискиот принцип на магијата: делот е симболички субститут на целината“ (Прокопиев, 1985: 15). Во „Загадочноста на најблиското“ тој механизам останува препознатлив, но се вклучува во авторска структура каде што скривањето, близината и видливоста добиваат нова иронична тежина. Белезите повеќе не служат само за повикување помошници; тие го организираат преминот од еден простор на скривање кон друг и го водат расказот кон парадоксот на најблиското како најтешко видливо.

„Загадочноста на најблиското“ активира цел систем сказновни постапки: натпревар за раката на принцезата, јунак со природна блискост со животните, благодарни животни-дарители, трикратно искушение, магиска преобразба, скривање во крајна далечина и победа преку непосредна близина. Прокопиев ја презема фолклорната структура како подвижен материјал, ја преорганизира и ја внесува во современ, иронично поместен контекст. Во „Човечулец“, на пример, натпреварот за раката на принцезата се разгласува преку гласници, но и преку „телевизии“, „радиото“, „царските летала“ и „билбордовите на големите градски булевари“ (Прокопиев, 2016: 96–102). Сказновната матрица влегува во свет во кој чудесното и современите комуникациски знаци постојат едно покрај друго, без да ја нарушат жанровната целина. Во тоа се гледа особеноста на постапката на Прокопиев: сказната ја потврдува својата приспособливост токму преку способноста да ги прими современите знаци и да продолжи да дејствува како сказна.

Мислата на Макс Лити за предметите во сказната е особено корисна за читањето на втората верзија на „Загадочноста на најблиското“. Лити забележува дека „сказната е приказна за луѓе. Предметите и природата никогаш не се појавуваат во сказната заради самите себе. Предметите стојат во однос со фигурите, било смртни било натприродни“ (Lüthi, 1986: 14). Во сказновниот свет предметот ја добива смислата преку односот со ликот, преку функцијата што ја презема и преку дејството што го отвора. Затоа волшебните дарови, животинските остатоци, влакното, пердувот, малото ножиње, златните и сребрените ткаенини или алатки имаат згусната дејствена вредност: носат моќ, преобразба и пристап до нова можност во приказната. Во втората верзија на „Загадочноста на најблиското“ пердувот, крлушката и влакното ја следат оваа сказновна поставеност. Пердувот го отвора

просторот на височините, крлушката посредува со длабочините, а влакното го повикува лукавиот помошник што ќе ја промени самата насока на задачата: од бегање кон далечното, приказната преминува кон победа преку незабележаната близина. Предметите кај Прокопиев се врзани за јунакот, за неговиот страв, желба и задача; нивната вредност произлегува од дејството што го овозможуваат.

Разликата во обликувањето на принцезата во двете верзии го покажува распонот на авторската преработка. Во првата верзија, објавена во „Пловидба кон југ“, таа е речиси чиста сказновна функција: принцеза со натприроден поглед, која бара, а го промашува најблиското. Просторот е без конкретна географија, без историски детал и без реалистичка психолошка мотивација; светот е сведен на неколку фигури, гестови и односи. Во втората верзија Вида добива многу поразвиен лик. Таа е принцеза што „уште од малечка сакаше сè да може да види“, ги усовршува видот, телескопите, микроскопите и дурбинот, станува опседната со гледањето, а сепак останува осамена. Прокопиев ја проширува сказновната функција во лик со внатрешна противречност. Вида веќе не е само онаа што гледа; кај неа хипертрофираниот поглед произведува самотија. Мотивот на гледањето добива современ егзистенцијален акцент: можноста да се види сè не носи и можност за вистинска блискост.

Парадоксот на семоќниот поглед, поставен уште во првата верзија, останува носечки и во втората. Принцезата може да гледа низ облаците и во длабочините, но го промашува она што е веднаш до неа. Ова не е само сказновен трик, туку поставеност на погледот во која далечното и недостижното понекогаш стануваат повидливи од непосредното. Во тоа лежи и смислата на самиот наслов: загадочно е најблиското. Прокопиев ја зема сказновната ситуација на скривање и ја претвора во размисла за видливоста: човек може да го види огромното, далечното, длабокото и космичкото, а да го промаши она што стои до перницата, во косата, во јаболкото, пред очите.

Во втората верзија необичниот вид на Вида е опкружен со цел свет на инструменти за набљудување, приближување и зголемување. Магичниот дурбин стои покрај телескопи, двогледи, микроскопи и „многу други машини и апарати за подобро и подетално гледање“ (Прокопиев, 2016: 96–102). Со тоа сказновниот предмет се вкрстува со технолошката култура на набљудувањето. Вида станува современа фигура на погледот: има моќна апаратура за гледање, а таа моќ не го решава нејзиниот внатрешен недостиг. Во свет во кој сè може да се приближи, зголеми и прегледа преку апарати, најблиското сепак останува

невидливо. Парадоксот што во првата верзија е поставен во сведена форма, во втората добива јасна иронична и постмодерна изведба.

Наспроти Вида стои Добре, кој во првата верзија е само „момчето“, а во втората добива име, животна историја и фолклорна длабочина. Тој е сиромав, осамен, сирак; пасе овци и крави и, живеејќи повеќе со животните отколку со луѓето, „постепено почна да го разбира нивниот јазик и почна да го учи тој, најтешкиот, немуштиот јазик, а потоа и да го зборува“ (Ibid.). Расказот така се поврзува со поширок сказновен и митски мотив: јунакот стекнува привилегирана комуникација со животинскиот свет, знаење што не доаѓа од човечката заедница. Прокопиев веќе го има обработено тој мотив во „Змијулче“, но овде му дава појасна сказновна функција. Добре тргнува кон дворецот како сиромашен љубовник, но уште пред натпреварот е издвоен преку својата блискост со животните. Тие го викаат „по вистинското име ‘Добре’ (а не ‘еј, ти’ или ‘измеќару’) зашто ја чувствуваа неговата добра душа“ (Ibid.). Достоинството што му го одземаат луѓето му го враќаат животните. Во сказновниот ред тоа значи дека јунакот е веќе подготвен за чудесна помош; во етичкиот слој на расказот, тоа е тивка критика на човечката заедница, која не умее правилно да го именува.

Епизодите со благодарните животни ја прават највидлива фолклорната организација на расказот. Јастребот му дава бронзен пердув, рибата сребрена крлушка, лисицата златно влакно. Тројната структура има јасна сказновна поставеност: три помошници, три белези, три обиди. Воедно, таа го следи моделот на магискиот белег што Прокопиев го анализира во својот фолклористички труд: белегот е метонимиски супститут што ја чува врската со дарителот. Пердувот, крлушката и влакното означуваат три просторни оски и три начини на дејствување: висина, длабочина и земна итрина. Јастребот го отвора патот нагоре, рибата патот надолу, а лисицата ја носи парадоксалната линија на решението преку близината. Помошниците не се избрани случајно: секој од нив одговара на еден можен простор на скривање, а последниот го пренасочува расказот од далечината кон најблиското.

Перспективата на Проп, според која во сказната дејството се организира преку функциите што ги извршуваат ликовите, овозможува појасно да се види организацијата на двете верзии. Јастребот, рибата и лисицата се пред сè носители на дејствени функции во сказновната структура. Јастребот го скрива јунакот во височината, рибата во длабочината, а лисицата во најблиската можна близина. Секоја од тие функции е неопходна за тројното искушение. Иако верзијата во „Човечулец“ е поразгранета и исполнета со современи детали,

нејзината морфолошка поставеност останува јасна: дејството се движи преку дар, повик, помош, скривање и препознавање, со завршен пресврт во кој најдалечните простори се покажуваат помалку успешни од најблиската точка.

Меѓу тројцата помошници, лисицата го носи последниот и најнеочекуван пресврт на сказната. Во првата верзија таа е единствениот помошник и целото чудо се собира во нејзината волшебна итрина. Во втората верзија нејзиниот предлог го завршува натпреварот, откако височината и длабочината веќе се покажале како недоволни. Лисицата го превртува очекуваниот ред: „Зошто да бегаш од неа? Зошто да не играме на спротивната карта? Ќе те наместам што поблиску до неа, односно на неа, а твојот лик ќе остане тајна“ (Прокопиев, 2016: 96–102). Победата доаѓа преку влегување во просторот на најголемата близина со принцезата. Во првата верзија тоа е јаболко на масичката до постелата, во втората шнола во косата. Решенијата се различни, но ја носат истата идеја: најголемата тајна може да остане скриена токму таму каде што изгледа дека сè е изложено пред погледот.

Разбирањето на просторот[33] кај Лити, како апстрахиран и функционален простор подреден на дејството, помага појасно да се прочита разликата меѓу двете верзии. Во првата верзија просторот е речиси целосно апстрахиран, без конкретна географија и без историски белег. Во втората поставеноста станува посложена: царството, периферијата, булеварите, бандерите, телевизиите, радијата и плакатите влегуваат во ист сказновен свет. Прокопиев ја задржува структурата на сказната, но ја доведува во допир со современ, медиумски посредуван простор. Верзијата од „Човечулец“ ја задржува сказновноста, а истовремено ја прави понагласено авторска: текстот знае дека работи со наследен жанровски образец и го пушта тој образец да кружи низ билборди, радија, телевизии и градски булевари.

Двете верзии го отвораат и прашањето на стилското обликување на сказновниот материјал. Првата е силно концентрирана, речиси сведена на јадрото на чудото: „момчето“, „принцезата“, лисицата, јаболкото, скривањето и откривањето. Во неа нема поширока предисторија, нема разработен систем на помошници, нема медиумска разгласеност; целиот текст се движи кон парадоксот на најблиското. Во втората верзија Прокопиев намерно ја

[33] Лити го разбира сказновниот простор како апстрактен и неутрален: местата не функционираат како конкретни географски одредници, туку како точки во движењето на јунакот. Далечината и близината не се мерат реалистички, туку според улогата што ја имаат во развојот на дејството. Во таа смисла, просторот во сказната е рамнодушен кон историската и географската конкретност, но длабоко организиран според внатрешните потреби на приказната. Види повеќе кај: Lüthi, Max. *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Превод: Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press, 1986..

продолжува приказната, и пред завршницата и по неа. Раскажувачот вели дека би можел, „вообичаено за бајките“, да заврши со формулата „и живееа така, во слога и љубов“, а потоа додава низа духовити и постмодерно интонирани детали: викенд-патувања со јастребот, канал од морето до дворецот за рибата, лисица како министер за надворешни работи. Кај Прокопиев сказната продолжува да се шири и по очекуваниот крај: ја коментира сопствената формула, внесува ирониј во завршната среќа и ја задржува врската со фолклорното јадро преку свесна игра со неговите правила.

Со воведувањето на Вида и Добре, со нивната осаменост, немуштиот јазик и ироничниот епилог, Прокопиев ја преместува тежината на текстот од чиста сказновна структура кон фигури со поизразена внатрешна сложеност. Првата верзија е пред сè приказна за перцепцијата и за парадоксот на блискоста. Втората ја отвора истата матрица кон два осамени лика: Вида, затворена во својата оптичка опсесија, и Добре, оддалечен од луѓето, а близок со животните. Принцезата веќе не е само цел на задачата што треба да се освои; таа носи сопствен недостиг, сопствена неможност да излезе од светот на гледањето. Средбата меѓу Вида и Добре затоа не завршува со победата на јунакот над искушението. Таа станува препознавање меѓу двајца што живееле затворени секој во својот свет: едната во прекумерниот поглед, другиот во тивкиот јазик на животните. Во тоа лежи најважното проширување што го носи верзијата од „Човечулец“.

Магиските помошници создаваат посебна градација на скривањето: најнапред јунакот се крева во височина, потоа оди во длабочина, а дури на крај се наоѓа во косата на Вида. Височината и длабочината се простори на далечност и недостапност; шнолата го внесува јунакот во просторот на непосредна телесна близина, во нешто секојдневно, речиси незабележливо, а сепак допрено до неа. Во првата верзија еротската нота е подиректна: кога принцезата го гризнува располовеното јаболко, „предадена во прегратката на момчето, за првпат го сети вкусот на хазардот“ (Прокопиев, 2016: 96–102). Во втората верзија тој акцент е поблаг и поигрив, вграден во симпатијата, во шнолата како предмет на допир и во близината што останува скриена токму затоа што е премногу очигледна.

Предметите во „Загадочноста на најблиското“ ја организираат мрежата на односи и функции врз која се движи приказната. Барт забележува дека „во дискурсот, она што е забележано, по самата дефиниција е значајно“ (Barthes, 1975: 245): деталот во ваков текст не стои како случаен додаток. Во слична насока, Грејмас нагласува дека „семантиката, која

се стреми да биде хуманистичка наука, мора да настојува да ги опишува вредностите, а не да ги застапува“ (Greimas, 1983: 64). Дурбинот, пердувот, крлушката, влакното, шнолата и јаболкото посредуваат меѓу ликовите, го менуваат нивниот однос кон просторот и ја отвораат или затвораат можноста за гледање, сокривање, препознавање и преображба. Преку нив се држат заедно задачата, помошта, промената на просторот и конечниот пресврт на блискоста. Затоа предметите кај Прокопиев имаат дејствена вредност: тие го придвижуваат расказот и во исто време ги згуснуваат неговите симболички значења.

Во втората верзија книжевната самосвест е многу поизразена отколку во првата. Раскажувачот знае дека раскажува сказна и постојано игра со таа свест. Тоа се гледа уште во почетниот паратекст: „Оваа бајка се кажува на оние посетители на градскиот парк што ги хранат патките и верверичките“ (Прокопиев, 2016: 96–102). Сказната е упатена кон одреден читател: чувствителен, современ, подготвен да ја препознае врската меѓу животните, паркот, чудесното и градската секојдневност. Таа настапува како книжевна сказна што ја познава сопствената традиција и слободно ја преработува. Разликата меѓу народната и авторската сказна тука се гледа пред сѐ во степенот на самосвест. Втората верзија на „Загадочноста на најблиското“ ја користи сказновната структура, ја коментира, ја продолжува, ја осовременува и ја отвора кон постмодерна игра со жанрот.

Двете верзии на „Загадочноста на најблиското“ најплодотворно се читаат во заемен однос, бидејќи секоја појасно ја осветлува поетиката на другата. Верзијата од „Пловидба кон југ“ ја сведува сказната на нејзиниот основен образец: скривање, помошник, невидливост во непосредна близина и јаболкото како носител на пресвртот. Верзијата од „Човечулец“ ја развива истата матрица во поширока авторска сказна, во која влегуваат Вида и Добре, немуштиот јазик, благодарните животни, медиумската разгласеност, шнолата и ироничниот епилог. Првата делува построго, со поголема симболичка згуснатост и со речиси архетипска чистота. Втората е поширока, поигрива, поиронична и поотворено интертекстуална. Нивната споредба покажува дека односот на Прокопиев кон фолклорот не е еднаш засекогаш фиксиран: тој постојано го преобликува истото сказновно јадро, испитувајќи како може да добие различна книжевна организација и различен степен на самосвест.

7.3.2 Сценариото за краткиот анимиран филм: од сказновна матрица кон визуелна поетика

Преминот од „Загадочноста на најблиското“ кон анимираниот филм „Вида и Добре“ се одвива низ неколку последователни преработки. На почетокот стои блиска адаптација на расказот од „Човечулец“, во која сценариото и сторибордот ја задржуваат основната сказновна поставеност на Прокопиев: Вида, Добре, немуштиот јазик, благодарните животни, трите искушенија и скривањето во шнолата. Подоцнежната режисерска интервенција постепено го оддалечува материјалот од прозната фабула и го насочува кон ново асоцијативно, митолошко и визуелно средиште. Во завршната форма филмот веќе функционира како самостојна визуелна сказна, обликувана според поетиката на Владимир Лукаш. Така „Вида и Добре“ покажува адаптациски процес што започнува со релативно блиско следење на книжевниот текст, а завршува како авторска апропријација со сопствен свет, ритам и смисловен распоред.

Во ова потпоглавје сценариото, синопсисот и раскадрирањето ќе се разгледуваат како поврзани фази во менувањето на односот кон изворниот текст. Почетната верзија се движи во рамките на блиска адаптација; подоцнежните материјали сè повеќе ја ослободуваат филмската замисла од фабуларната организација на Прокопиев. Кај Сандерс оваа разлика е поставена преку разграничувањето меѓу адаптацијата, која означува однос со изворен или основен текст, и апропријацијата, која подразбира поодлучно оддалечување од изворот кон нов културен производ и нов домен (Sanders, 2006: 26). „Вида и Добре“ се движи токму по таа линија: од препознатлива врска со расказот кон режисерски автономна преработка. Затоа анализата ќе се насочи кон начинот на кој книжевниот материјал добива нова функција во филмската форма, наместо кон мерење на степенот на верност кон Прокопиев.

Почетната верзија на сценариото на „Вида и Добре“ е најблиску до „Загадочноста на најблиското“ од „Човечулец“. Во неа се препознаваат речиси сите главни елементи на литературниот текст: принцезата Вида и нејзината опседнатост со гледањето, Добре како сиромашен овчар и познавач на животинскиот јазик, разгласувањето на натпреварот за нејзината рака, низата ривали, благодарните животни, тројната проба, магичните белези и завршното скривање во шнолата на Вида, по што следуваат откривањето и средбата. Истата поставеност ја потврдува и сторибордот, кој уште во оваа фаза ја распоредува прозната

структура во визуелен ред. Во почетните кадри се појавуваат Вида, нејзината работна маса, пронајдоците и дурбинот; потоа Добре што зборува со животни, авионот што фрла летоци, гласниците, заинтересираните кандидати, Та-дам како магионичар, спасувањето на јастрепчето, рибата и лисицата, а на крај тројното искушение со јастребот, рибата и шолата. Во оваа фаза филмот сè уште ја следи прозната структура на Прокопиев и ја распоредува во кадри, ситуации и визуелни дејства.

Оваа почетна структура јасно произлегува од расказот на Прокопиев. Додавањето на Та-дам, лик што во расказот не постои во таков облик, не го менува основниот модел, туку внесува дополнителен театарско-илузионистички тон во дворскиот свет. Магионичарот се појавува на сцената и исчезнува, а Вида и зачудените дворјани го бараат. Уште во оваа фаза филмот настојува да го збогати сказновниот простор со визуелни вметнувања што му припаѓаат на спектаклот, исчезнувањето и измамата на погледот. Првичната намера останува јасно адаптациска: расказот е основа, а режисерската работа се насочува кон негово ликовно, ритмичко и сценско разработување.

Во режисерската експликација на Владимир Лукаш се наведува дека сценариото користи „наративни елементи земени од неколку македонски волшебни приказни“, поставени како „поттик за индивидуална надградба за обогатување и ликовно облагородување на приказната“. Визуелниот третман е замислен како духовит, игрив и близок до денешното дете, со задржување на бајковито препознатливата фабула. Од ова се гледа дека почетната концепција сè уште ја чува врската со Прокопиевовата сказновна матрица. Режисерската интервенција во оваа фаза е насочена кон нејзино пренесување во анимиран медиум, со поголема визуелна индивидуализација, ритмичка живост и поизразена игра со сликата.

Првичниот сториборд затоа може да се опише како блиска адаптација (*close adaptation*).[34] Уште во оваа фаза има режисерски додатоци, визуелни проширувања и

[34] Терминот блиска адаптација (*close adaptation*) се употребува за адаптациски постапки во кои филмот останува во висока мера прилепен до изворниот текст: ги задржува главните наративни јадра, распоредот на клучните настани, основните ликовни функции и општиот тон, додека измените најчесто се сведуваат на нужни скратувања, кондензации или мали дополнувања. Најексплицитно оваа категорија ја формулираат Џон М. Дезмонд и Питер Хокс, кои разликуваат блиска (*close*), средна (*intermediate*) и слободна адаптација (*loose adaptation*). Во сродни и постари типологии истиот пол на блискост се јавува под други имиња: Џефри Вагнер зборува за транспозиција (*transposition*), односно пренесување на романот на екранот со минимално нарушување на неговата структура; Дадли Ендру го разгледува прашањето низ поимот верност на преобразбата (*fidelity of transformation*) и разликува верност кон буквата (*letter*) и кон духот (*spirit*) на изворот; Линда Костанцо Кахир, пак, предлага поделба на буквален (*literal*), традиционален (*traditional*) и радикален

ритмички интервенции, но главните наративни функции, позициите на ликовите и драматуршкиот ред остануваат препознатливо врзани за книжевниот текст. Вида и Добре сѐ уште се фигури од сказната на Прокопиев; дејството е јасно проследливо; звукот се потпира врз нарација и музика; кадрите ја следат приказната и ја прават визуелно читлива. Во оваа фаза филмот го разработува веќе постоечкиот авторски сказновен материјал, додавајќи му ликовна, ритмичка и анимациска енергија.

Промената започнува во предпродукцискатa фаза, кога Владимир Лукаш ја напушта првичната поставеност на блиска адаптација и го пренасочува филмот кон нов поетички центар. Официјалниот синопсис тоа го формулира недвосмислено: „трагикомична приказна во три поглавја и интермецо, за тврдоглавата принцеза Вида и вљубениот овчар Добре, зачинета со митот за Орфеј и Евридика во апсурдниот подземен свет на Ад и Персефона“. Со оваа формулација станува јасно дека промената не е само скратување, поедноставување или техничко приспособување на сценариото. Расказот на Прокопиев, со неговата поставеност околу гледањето, скривањето, барањето и парадоксот на блискоста, повеќе не останува единственото средиште на филмот. Кон него се надоврзува ново слојување од сказновни и митски елементи: Орфеј и Евридика, Ад и Персефона, подземен свет, трагикомичен тон, поглавја и интермецо.

Подоцнежната режисерска експликација ја потврдува оваа промена. Лукаш пишува дека филмот „нема директно да прераскажува конкретна народна приказна“, туку ќе настојува да го долови „духот на тие раскажувања“, со нарација што е „намерно асоцијативна и отворена“. Со тоа режисерот свесно се оддалечува од моделот на блиска адаптација. Наместо едноставно пренесување на текстот на Прокопиев во анимиран медиум, режисерската намера се насочува кон создавање филм што ја следи подвижноста

превод (*radical translation*), при што првите две категории се најблиску до она што во поновите аналитички модели се именува како блиска адаптација (*close adaptation*). Во поновата теорија, сепак, ваквите категории се употребуваат со извесна претпазливост, бидејќи Роберт Стам и Линда Хачион предупредуваат дека претераното мерење на адаптацијата според нејзината блискост со изворникот лесно преминува во дискурс на верноста (*fidelity discourse*) и ги засенува медиумските специфики на новото дело. Види повеќе кај: John M. Desmond and Peter Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature* (Boston: McGraw-Hill, 2006); Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema* (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975); Dudley Andrew, “Adaptation,” in *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), 96–106; Linda Costanzo Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches* (Jefferson, NC: McFarland, 2006); Robert Stam, “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation,” in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo (Malden, MA: Blackwell, 2005), 1–52; Linda Hutcheon with Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2013).

на народното раскажување: неговата склоност кон преобразба, повторување, чудесен пресврт и асоцијативно поврзување. Вида и Добре во таа поставеност се опишани како ликови што „го набљудуваат и истовремено го доживуваат светот околу себе“, додека настаните се движат како во сон или во детска фантазија, без строга причинско-последична подреденост. Тие повеќе не функционираат само како актанти во јасно поставена сказновна задача; стануваат фигури на гледање, доживување и минување низ свет што постојано се преобразува.

Тука разликата меѓу адаптација и апропријација добива конкретна потврда. Во почетната фаза филмот ја следи приказната на Прокопиев во нов медиум: ги задржува Вида, Добре, животните-помошници, тројното искушение и шнолата како завршен пресврт. Во подоцнежната фаза ги презема имињата, дел од мотивите, сказновната атмосфера и поширокатa културна подлога, додека врзаноста за фабулата на литературниот извор постепено се повлекува. Режисерот веќе не е првенствено визуелен толкувач на Прокопиев; преку неговиот материјал гради сопствен анимиран свет. „Вида и Добре“ е особено значаен пример затоа што таа промена може да се следи низ самите работни материјали: од сториборд што останува близок до расказот, до синопсис и режисерска експликација во кои се нагласуваат асоцијативноста, митскиот слој и оддалечувањето од конкретната приказна.

Финалното раскадрирање покажува колку е променет односот кон почетната адаптациска замисла. Филмот веќе не започнува со Вида, со нејзината опседнатост со гледањето, ниту со Добре како овчар што зборува со животни. Почетокот е поставен во густа, темна шума: птица, човек со дупчалка, насилство врз дрво, преобразба на дупчалката во пропелер и издигнување на човекот во воздух. Овој пролог не произлегува од фабулата на Прокопиев, но веднаш воспоставува поинаква поетичка и саморефлексивна рамка. Сцената со дупчалката внесува мотив на технолошко насилство врз природата, а нејзината преобразба во пропелер уште на почетокот го поставува светот на филмот како простор во кој предметите, телата и функциите постојано се менуваат. Натписот „Flipbook Production“ на крајот од воведната сцена ја додава и метафилмската димензија: производството на филмот се впишува во фантастичниот свет што самиот филм го создава. Тоа е поинаква поетика од онаа на расказот на Прокопиев, но останува сродна со неговата сказновна подлога. Филмот го преместува тежиштето од раскажување фабула кон визуелен живот на преобразбата.

По прологот се отвораат театарски завеси, се појавува Вида покрај телескоп и натписот „...And the Creatures of the Woods“, а потоа се отвора свет исполнет со чудни шумски суштества, свита на Добре, авион, летоци и ливада. Филмот тука веќе се организира како сценски поставена низа од слики, со поглавја, прекини и визуелни премини, наместо како едноставно линеарно следење на сказновната задача. Завесите ја означуваат медиумската самосвест на делото: уште на почетокот филмот се претставува како сцена, конструкција и поставка. Раскадрирањето ги издвојува „CHAPTER 1 – PROLOGUE“, „CHAPTER 2 – CHAOS“, „INTERMEZZO“ и „EPILOGUE“, со што се потврдува дека финалната замисла се оддалечува од класичната сказновна организација со почетна состојба, задача, искушение и разрешување. „Вида и Добре“ се движи кон форма поблиска до визуелна поема: низа од преобразби, погледи, ритми и сцени во кои сказновното јадро на Прокопиев останува присутно, но водечката улога ја презема самата композиција на сликата.

Целината означена како CHAOS најсилно го покажува оддалечувањето од расказот на Прокопиев. Во раскадрирањето се појавуваат формулации како: „отворање на подземниот простор“, „се појавуваат апсурдни суштества“, „парада на деформирани суштества и органски форми“, „хаотично менување на фигури, предмети и текстури“. Истиот апсурден ритам продолжува и во INTERMEZZO, каде што се јавуваат човек што буричка покрај вода, распнат човек на дрво, дебелкасто човече во море и бизарни фигури на плоштад што бакнуваат постери со ликот на Вида. Овие сцени веќе не се читаат како скратени или слободно преработени епизоди од „Загадочноста на најблиското“. Тие му припаѓаат на друг драматуршки распоред: асоцијативен, гротескен и метаморфен свет во кој сказновниот материјал се внесува во простор на карневалска и митска разградба. Во тој контекст станува разбирлива и синопсиската формулација за „трагикомична приказна во три поглавја и интермецо, зачинета со митот за Орфеј и Евридика во апсурдниот подземен свет на Ад и Персефона“. Оваа референца покажува дека Лукаш го пренесува материјалот од Прокопиев во друг симболички систем. Расказот „Загадочноста на најблиското“ е организиран околу погледот, скривањето, тајната близина и победата преку невидливост. Финалниот филм се насочува кон премин, подземје, губење, хаос, распаѓање и гротескна атмосфера на ерос и танатос. Текстот на Прокопиев останува една од подлогите врз кои Лукаш гради нов визуелен свет: имињата Вида и Добре се задржани, присутни се и дел од шумските и

природните мотиви, но наративната оска на расказот повеќе не ја одредува организацијата на филмот.

Промената во односот кон расказот најјасно се гледа во третманот на ликовите. Кај Прокопиев Вида и Добре имаат јасно одредени сказновни функции: Вида е принцеза опседната со гледањето и со оптичкото совладување на светот, Добре е сиромав овчар што го знае немуштиот јазик и има природна блискост со животните. Во финалната експликација Лукаш ги определува како ликови што „не се класични херои во традиционална смисла“, туку „повеќе фигури што го набљудуваат и истовремено го доживуваат светот околу себе“. Со тоа Вида и Добре престануваат да бидат носители на јасно поставена сказновна задача и стануваат фигури на поглед, движење и искуство во свет што постојано се преобразува. Филмот постепено го напушта прашањето дали Добре ќе ја добие Вида и се насочува кон самото минување низ необичниот свет што се отвора пред нив. Кај Прокопиев нарацијата се движи кон цел: скривање, откривање, победа, средба. Во финалниот филм просторот „се отвора, се распаѓа и повторно се составува“, а ликовите „понекогаш стануваат дел од преобразбите“. Сказната веќе не е пат кон разврска; таа станува почетна енергија за патување низ свет на постојани визуелни и смисловни преобразби.

Подоцнежната режисерска експликација ја разјаснува и визуелната концепција на филмот. „Вида и Добре“ е реализиран во техника на cut-out колажна стоп-анимација, со сетови од повеќе слоеви стаклени површини што овозможуваат „сложена просторна композиција и суптилни промени во длабочината на кадарот“, а ликовите и позадините се цртани со рапитограф, рачно исечени и потоа анимирани. Оваа техника има поетичка функција во самиот филм. Движењето што го создава е составено од сегменти, поместувања, лизгања и преклопувања, па светот изгледа како постојано да се составува и раздвојува. Таквата постапка му одговара на филм во кој формите непрестајно се менуваат, а длабочината на просторот никогаш не изгледа сосема стабилна. Тоа е во согласност со режисерската идеја за филм на непрекинати преобразби, во кој природата е жив организам, а ликовите и просторот постојано ја менуваат својата форма. Во почетната адаптациска замисла cut-out техниката можела да служи како средство за визуелизирање на сказновната фабула; во финалниот концепт таа станува дел од самата поетика на делото. Преобразбата веќе не е само мотив во приказната. Таа е впишана во начинот на анимирање: ликовите и позадините се исечени, подвижни, слоевити и колажни, како и светот што го прикажуваат.

Така материјалот од Прокопиев се пренесува во поинаква естетска организација, каде што самата техника станува носител на значењето.

По темелното оддалечување од фабулата, прашањето за присуството на Прокопиев во финалниот филм станува уште поважно. Тоа присуство не се исцрпува во имињата на ликовите. Остануваат Вида и Добре како почетни фигури, сказновната атмосфера, интересот за чудесното, природата и преобразбата, чувството дека човекот и нечовечкото постојано се допираат, како и идејата за природата како активен учесник во светот на приказната. Останува и нешто посуштинско: разбирањето на сказната како форма што може повторно да се составува во нови облици. Финалниот „Вида и Добре“ ја користи приказната на Прокопиев како плодна подлога за автономна анимирана визија. Фолклорната матрица, веќе книжевно преработена кај Прокопиев, продолжува да дејствува како материјал за нова, режисерски самостојна имагинација, наместо да се сведе на илустрација на прозниот текст.

Затоа филмската адаптација на текстовите на Прокопиев треба да се разгледува како интермедијално отворање на сказновниот материјал кон нови визуелни форми. Почетниот модел на блиска адаптација постепено отстапува пред авторска, режисерски автономна преработка. Првичната замисла се движела кон визуелизирана и бајковито разгранета верзија на „Загадочноста на најблиското“. Финалниот филм, пак, го чита Прокопиев преку поетиката на Лукаш: асоцијативна, гротескна, митска и постојано преобразлива. Тој го презема духот на расказот, неговата сказновност и неговиот однос кон чудесното, додека фабуларната организација се повлекува во втор план. Иста книжевна подлога најнапред произведува блиско сценарио, потоа експериментален синопсис, а на крај автономна визуелна поема. Во таа постепена промена се гледа најважната адаптациска линија на „Вида и Добре“: од фолклорна и книжевна структура кон анимиран свет што живее според сопствената слика, сопствениот ритам и сопствената материја.

7.3.3 Краткиот анимиран филм „Вида и Добре”: автономен визуелен свет

При преминот од расказ кон анимиран филм, визуелната организација може да ја зачува симболичката напнатост на изворниот текст и тогаш кога ја напушта неговата фабуларна последователност. Во „Вида и Добре“ тоа се случува преку асоцијативна монтажа, поглавја, интермецо, визуелни прекини и метаморфози што ја заменуваат

линеарната сказновна задача. Монтажата тука не служи само за поврзување сцени; таа создава врски меѓу слики, состојби, простори и ритми што во книжевниот текст биле поставени преку јазикот. За ваквото разбирање е корисна дистинкцијата на Гилиќ, кој асоцијативната компонента на модернизмот ја поврзува со „слободното поврзување на елементите“ и со фактот дека таа „многу често се заснова врз слободата на монтажната организација на филмот“ (Gilić, 2024: 35). Токму таквата монтажна слобода е важна за „Вида и Добре“: сказновниот мотив не се развива како права низа од задача, искушение и разрешување, туку се распоредува во визуелни јадра, повторувања, прекини и асоцијативни премини. Така филмот од прозната основа создава автономен систем на гледање, движење и преобразба. Во самиот филм ова оддалечување се гледа како темелно преуредување на раскажувањето. Континуираната сказновна нарација се повлекува пред композиција во поглавја, интермецо, нагли визуелни пресврти, автономни сцени и густо организиран свет од фигури, текстури и метаморфози. Последната фаза на адаптацијата е најоддалечена од изворниот текст, но токму затоа најјасно ја открива неговата сказновна енергија во нов медиумски облик.

Веќе првата секвенца, приближно од 00:00 до 01:18, ја поставува оваа поетика на оддалечување и преобразба. Филмот не започнува со Вида, со дурбинот, со Добре или со натпреварот за принцезата. Почетокот е поставен во густа, темна, речиси монохроматска шумска целина, низ која се движат необични органски форми, исечени црно-бели силуети и дрвја што делуваат како живи суштества, а не како природна позадина. Во средиштето е човек со бормашина што дупчи во дрво; потоа, по нагла визуелна преобразба, бормашината почнува да функционира како пропелер и телото се издига во воздух. Прологот нема директен еквивалент во расказот и не служи за едноставно информирање на гледачот за фабулата. Тој ја поставува основната поетика на филмот: светот е жив, нестабилен и подложен на постојана метаморфоза, а секој предмет може да ја промени својата функција, облик и насока на движење.

Кадарот во оваа секвенца е подреден на визуелниот настан. Композициите се претежно фронтални, силуетни и сценографски густи; длабочината не се гради реалистички, туку преку слоеви, преклопувања и различна тежина на црното и белото. Уште во почетокот се отвораат две важни линии на финалната филмска поетика: природата како

жив, деформиран и активно присутен свет, и технологијата како насилен, но истовремено апсорбиран и иронизирано вграден елемент во тој свет.

Слика 16. Сцена од филмот „Вида и Добре“

Целината од 01:18 до околу 02:00 го менува тонот. По темниот, шумски и речиси хтоничен пролог, се појавуваат театарски завеси, птица како емблематска фигура и натписот *The Princess & the Shepherd*, а потоа и дополнителниот наслов *...and the Creatures of the Woods*. Оваа промена го префрла филмот од темната органска средина на прологот кон сцена што отворено ја покажува својата изведеност. Завесите не отвораат само нов дел од филмот; тие го поставуваат делото како сцена, конструкција и визуелна игра. Со оваа сценска рамка се потврдува режисерската одлука филмот да се движи подалеку од класична сказновна фабула, кон асоцијативна композиција во поглавја. „Вида и Добре“ повеќе не се организира околу јасна задача, јасно искушение и јасна разврска. Филмот се гради преку сценски појавувања, визуелни пресврти и отворена игра со културните слоеви на сказната, митот и спектаклот.

Блокот од 02:00 до 02:58 го воведува посветлиот, пастелно обоен свет на филмот. Тука првпат појасно влегуваат Вида, Добре и шумските суштества. Просторот се отвора во

бледосини, зелени и окер тонови, а фигурите се исечени, подвижни и поставени во плитка, но слоевита длабочина. Оваа целина најдиректно ја одржува врската со првичната адаптациска замисла: сè уште се чувствува сказновниот свет на Прокопиев - принцезата, овчарот, шумските суштества, чудесното и играта. Сепак, и тука визуелната композиција има поголема тежина од класичниот наративен ред. Ликовите се дел од поширок распоред на облици, движења и слоеви, во кој визуелната циркулација станува поважна од драматуршкото напредување. Ракурсот често е фронтален и сценски, како да гледаме минијатурен театар од движечки силуети. Вида и Добре се обликуваат првенствено како фигури на поглед, движење и присуство во веќе автономен визуелен свет.

Поглавјето *CHAOS*, приближно од 02:58 до 03:42, а потоа и долгата подземна целина од 03:42 до околу 06:20, го означуваат најголемото оддалечување од расказот на Прокопиев. По насловот сликата нагло се поместува од пастелниот, отворен и бајковит надворешен простор кон зелено-црн, течен и гротескен подземен свет. Овој премин означува промена во самиот принцип на организирање на филмската материја. Задачите, искушенијата и помошниците од првичната сказновна структура се повлекуваат, а преден план добива простор на хаос, метаморфоза и карневалска разграденост. Тука најјасно се чувствуваат митолошките слоеви што ги најавува синопсисот: Орфеј и Евридика, Ад и Персефона, подземје, тела што се распаѓаат, суштества во поворка, чудни органски форми и гротескни преобразби.

Во оваа целина скривањето, препознавањето и играта на видливоста од расказот на Прокопиев се заменети со минување низ подземен, халуцинантен и гротескен свет. Поврзувањето меѓу сцените е асоцијативно: фигурите, текстурите и движењата се надоврзуваат според ритам, форма, обликовна сличност или ненадејна визуелна привлечност. Филмот овде најотворено ја покажува сопствената поетика. Расказот останува далечна подлога, а филмската слика се движи според друг ред: ред на метаморфоза, судир, натрупување, распаѓање и повторно составување на формите.

Слика 17. Сцена од филмот „Вида и Добре“

Овој дел е особено значаен за анализа на кадарот, ракурсот и монтажата. Кадарот не ги сместува ликовите во стабилен свет; тој постојано произведува немир. Ракурсите се менуваат нагло, фронталната поставеност се прекинува со искосени композиции, распарчени форми и крупни планови, а длабочината се претвора во густ рој од фигури, сенки, органски облици и деформирани тела. Монтажата создава низа интензивни појави поврзани преку текстура, ритам или обликовна сличност, наместо јасна причинско-последична врска. Гледачот се движи низ процес на гледање што постојано се поместува меѓу сон, кошмар, карневал и апсурден театар. Телата се надуени, извиткани и хибридни, а подземниот простор истовремено личи на органски ентериер, пеколна сцена и фантазматски коридор на чудовишта.

Во овие минути се појавува една од најизразените одлики на визуелниот јазик на „Вида и Добре“: истовременото присуство на различни графички регистри. Прологот беше црно-бел, силуетен, со темна органска шума; вториот блок внесуваше посветол, пастелен и отворен простор; хаотичното подземје додава трет, потежок слој - груб, гребан, речиси налик на цртеж со јаглен — во кој текстурата на површината станува носител на значење. Cut-out стоп-анимацијата овде станува материјална основа за свет од исечоци, слоеви и фрагменти што можат да се поместуваат, спојуваат, деформираат и повторно да се организираат. Стаклените површини овозможуваат длабочина, но и чувство дека просторот

е составен од делови, лесно расклоплив и постојано изложен на ново прекројување. Светот на „Вида и Добре“ е колаж од форми, отсечоци, цртежи, слоеви и неочекувани вметнувања. Таквата постапка може да се поврзе со дефиницијата на Крис Робинсон, според кого колажната анимација е техника во која „претходно постојни или готови материјали се присвојуваат заедно со други посебни материјали за да создадат нови значења“ (Robinson, 2024: 2). Во филмот на Лукаш ова не е само техничко решение, туку принцип на создавање значење: чудесното произлегува од видливата промена на формата, од нејзиното расклопување, преклопување и повторно составување во самата слика.

Помеѓу 06:20 и 07:20 филмот влегува во потивка зона, која функционира како интермецо во структурна смисла. По интензивниот и асоцијативно натрупан хаотичен блок, се појавуваат бледа изолирана фигура, затемнет простор, подолго задржување на кадарот и чувство дека времето привремено се смирува. Интермецото има поширока функција од фабуларна пауза. Тоа е место на задржување: по хаосот доаѓа кратка зона во која претходните слики се таложат и добиваат тежина. Во визуелна смисла, ова потврдува дека „Вида и Добре“ е организиран како музичко-театарска композиција, преку промени на темпо, густина и тон, надвор од еднонасочен наративен тек.

Последната голема целина, приближно од 07:20 до 08:43, уште еднаш го менува визуелниот регистар. По темнината, хаосот и бледото интермецо, повторно се појавуваат појасни бои, ѕидови, рамки, ликови и извесна сценска прегледност. Оваа целина нема облик на враќање кон почетната идила на шумските суштества; поблиска е до галериски или дворјански коридор од слики, портрети и поставени фигури. Кадарот повторно станува пофронтален и почитлив, но сега тоа е јасност по распадот, завршен театарски панел составен од остатоците на претходните преобразби. Робинсон ја опишува колажната постапка како спојување на различни стварности: колажот „може да создава противречности, да брише идентитети и да формира нови“ (Robinson, 2024: 2). Во оваа завршна целина токму таквото колажно спојување ја организира сликата: рамките, портретите, сценските позиции и поставените фигури создаваат свет во кој идентитетите повеќе не се стабилни, туку постојано се прередуваат. Ако расказот на Прокопиев беше организиран околу видливоста и невидливоста, финалниот филм го пренесува тој проблем во свет на рамки, сцени и фигури што се движат низ сопствени претстави. Вида, како фигура

на опседнатиот поглед, добива поинаква резонанца: нејзината сказновна задача се раствора во поширок систем на визуелна култура, театрална дистанца и игра со самото гледање.

Слика 18. Сцена од филмот „Вида и Добре“

Завршните минути, од 08:43 до 09:55, се одјавна шпица, но филмот и таму го задржува својот визуелен јазик. Фонтовите, органските и орнаменталните вметнувања, колоритните подлоги и продолженото животинско-растително присуство покажуваат дека меѓу делото и неговото производство нема остар прекин. Завршните натписи не ја прекинуваат сказновната атмосфера; тие ја продолжуваат метафилмската и театарска самосвест на филмот. Имињата, графичките елементи и декоративните вметнувања остануваат вградени во истиот визуелен свет, како уште една негова сценска и графичка појава.

Аналитичката важност на „Вида и Добре“ произлегува и од начинот на кој оддалечувањето од Прокопиев е организирано преку самата анимациска техника. Cut-out стоп-анимацијата создава особен тип движење: составено, сегментирано, понекогаш намерно оддалечено од илузијата на природен тек. Кога би бил изведен како непречено рачно цртано движење, филмот би изгубил дел од својата материјална особеност. Cut-out

постапката ја прави видлива композиционата природа на чудесното: метаморфозата се покажува како работа со форми што се сечат, поместуваат, преклопуваат и повторно се составуваат. Тоа целосно одговара на режисерскиот интерес за свет во непрекината преобразба.

Визуелниот јазик на филмот е составен од повеќе стилски планови што коегзистираат и меѓусебно се судираат. Прологот носи црно-бела силуетност; шумските и отворените сцени развиваат пастелна, речиси детски разиграна површина; хаотичното подземје внесува груб, гребан, јагленест и темен графички план; финалните секвенци повторно ја преуредуваат бојата, линијата и рамката. Таквиот стилски плурализам е поврзан со потребата различните светови да добијат различна материјалност. Шумата, дворот, сцената, хаосот, подземјето и епилогот бараат различна линија, различен колорит и различен ритам на движење. Фрагментарноста овде е внатрешен принцип на филмот: наместо единствена визуелна рамка, добиваме композиција од повеќе гласови, површини и ритми.

Фронталноста во кадарот доминира во голем дел од филмот и му дава изразена сценска и иконска димензија. Ликовите често се поставени пред гледачот како фигури на сцена, во панел, во рамка или во табла, наместо да бидат впишани во длабок илузионистички простор. Таквата фронталност не значи статичност. Просторот е организиран во слоеви, па секое влегување на нов исечок, секое поместување на еден план зад друг и секоја појава на нов органски или декоративен елемент создава ритам на приближување, повлекување и преклопување.

Кога ракурсите се менуваат, тие ја засилуваат нерамнотежата на просторот, особено во хаотичното поглавје, каде што аглите ја напуштаат мирната централност и ја нарушуваат сценската поставеност. Монтажата е едно од најважните средства преку кои филмот се оддалечува од моделот на раскажана сказна. Премините се нагли, поглавјата јасно отсечени, а сликите во нив се поврзуваат повеќе преку асоцијација, ритам, текстура и обликовна сродност отколку преку причинско-последична нужност. Гледачот се движи низ серија густо организирани визуелни целини, без стабилен наративен правец, при што секоја слика има сопствена тежина, ритам и внатрешна преобразба.

Слика 19. Сцена од филмот „Вида и Добре“

Без да се навлегува во музиколошка анализа, звукот има важна улога во организацијата на филмот. Тој ги поврзува ритамот на поглавјата, премините и промените на состојбата. Во прологот механичкиот гест во темната шумска средина го засилува судирот меѓу живото и техничкото. Театарските завеси и означените поглавја носат поинаква звучна атмосфера од хаотичното подземје, а во *CHAOS* чувството на распаѓање произлегува од заедничкото дејство на сликата, прекините и звукот. Звукот учествува во создавањето на театарско-карневалската, повремено пеколна атмосфера на делото и станува дел од неговата монтажна и визуелна организација.

Анализата на филмот ја потврдува промената што се следи низ целото поглавје: „Вида и Добре“ е адаптација што постепено преминува во режисерски автономен визуелен свет. Почетната врска со Прокопиев останува видлива во имињата на ликовите, шумските суштества, бајковитиот тон и чувството за чудесно. Во финалниот филм, меѓутоа, тие елементи веќе не се организираат околу заплетот за гледањето, скривањето и препознавањето. Тие влегуваат во композиција составена од поглавја, интермецо, фронтални сценски поставки, колажни слоеви, гротескни подземни сцени и постојани

метаморфози. Така митот, карневалот, театарот и материјалноста на анимацијата добиваат иста тежина како сказновната подлога.

Патот од фолклорната матрица, преку авторската сказна, кон анимираниот филм овде води кон постепено ослободување на сликата од фабуларната обврска кон изворниот текст. Кај „Вида и Добре“ сказновниот поттик се преобразува во колажна, метаморфна и асоцијативна филмска форма, во која визуелната имагинација го презема водството над раскажувањето.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ: Интермедијалната адаптација на фолклорот - синтеза и перспективи

Оваа докторска дисертација ја следеше сказната како форма што опстојува преку преобразба: од фолклорен образец и усно пренесување, преку книжевна обработка и сценарио, до анимиран филм. Основната теза на истражувањето беше дека фолклорната матрица при медиумскиот премин се преструктурира: ги менува своите нагласоци, ритам, симболички тежишта и начини на дејствување, додека ја задржува препознатливоста на основниот образец. Наместо прашањето за верноста кон изворот, во средиштето се постави прашањето како се менуваат функциите на сказновните елементи кога тие преминуваат од една културна и медиумска форма во друга.

Таквата поставеност овозможи сказната да се разгледа надвор од едноставната релација книжевност–филм. Нејзиниот пат во трудот беше следен низ повеќе етапи: усно пренесување, запишување, книжевна трансформација, сценарио и визуелна реализација. Така адаптацијата доби облик на повеќестепен процес, во кој секоја фаза внесува сопствен облик на селекција, стабилизација, преуредување и ново изведување на материјалот. Усното пренесување веќе содржи варијација; записот ја стабилизира живата форма; авторската сказна внесува индивидуална поетика; сценариото го распоредува материјалот како потенцијална слика, ритам и движење; а анимираниот филм го претвора сказновното во нова аудиовизуелна целина. Затоа анализата се насочи кон самите промени: кон функциите, повторувањата, чудесното, ликовите, просторот, гласот и симболичките јадра во нивното движење низ различни облици на уметничка артикулација.

Првиот дел од трудот ја постави фолклористичката основа на истражувањето. Фолклорот беше разгледан како процесуална, изведбена и варијантна форма, а не како збир од фиксирани текстови или културен остаток од минатото. Ова појмовно расчистување ја поддржа една од основните завршни тези: адаптацијата не ја нарушува природата на фолклорот, бидејќи и самиот фолклор живее преку пренос, повторување, варијација и реактуализација. Сказната, во таа перспектива, опстојува преку преобразбите што ја менуваат. Нејзината издржливост не произлегува од непроменливост, туку од способноста да се вклучува во нови културни, книжевни и медиумски услови.

Жанровската анализа на сказната дополнително ја потврди оваа поставеност. Сказната располага со препознатливи функции, формули, повторливи мотиви и симболички згуснати јадра, што ѝ обезбедуваат жанровска стабилност. Истите тие елементи ја прават отворена за нови стилски решенија, историски контексти и медиумски обликувања. Затоа разграничувањето меѓу народната и авторската сказна беше пресудно за понатамошната анализа. Народната сказна припаѓа на колективната традиција и живее преку варијантноста; авторската сказна ја презема таа матрица и ја внесува во индивидуална поетика, во препознатлив историски стил и во свесна естетска постапка. Тој премин ја означува една од првите големи преобразби во патот што го следи дисертацијата.

Прашањето за собирањето и запишувањето на фолклорниот материјал ја отвори границата меѓу верноста и интервенцијата. Собирачот не е целосно неутрален посредник: изборот, бележењето, редакцијата и објавувањето веќе го внесуваат усниот материјал во нов културен статус. Затоа поглавјата за институционализацијата на фолклорната традиција и за Марко Цепенков не беа само историски вовед во темата, туку дел од главната аргументација на трудот. Патот од усност кон книжевност започнува во моментот кога живата варијанта влегува во запис, а таа прва стабилизација подоцна се продолжува во авторската сказна, сценариото и филмот.

Вториот теориски столб на дисертацијата беше поставен преку Виктор Шкловски, кај кого формалистичката мисла, фолклорот, кинематографијата и анимацијата се поврзуваат во заедничко прашање: како уметничката форма го преобразува материјалот. Неговиот поим на очудување, разграничувањето меѓу фабула и сиже, нагласувањето на постапката и отежнувањето на перцепцијата добиваат особена продуктивност кога се читаат во однос со сказната и со анимираниот филм. Кај Шкловски трансформацијата не е споредна

тема, туку дел од самото разбирање на уметноста. Неговата сценаристичка работа затоа треба да се чита како поле во кое формалистичките согледби добиваат конкретна медиумска проверка.

Односот меѓу Шкловски и кинематографијата потврдува дека филмот не функционира како илустративно продолжение на литературата. Тој располага со сопствени средства на организација: кадар, монтажа, ракурс, движење, звук, визуелен ритам. Во таа рамка сценариото добива посебна аналитичка вредност. Тоа е зона на премин во која наративната граѓа веќе е издвоена од книжевната текстура, а сè уште не е конечно остварена како слика, звук и движење. Во сценариото најјасно се гледа како симболот се разложува во сцени, како внатрешната состојба преминува во гест, движење, крупен план, монтажен преод или звучен акцент. Затоа сценариото се потврдува како клучна алка во низата преобразби што ја следи трудот.

Трите примери од корпусот на Шкловски ја потврдуваат модернистичката адаптација на сказната како згуснување, ритмизација и визуелно преуредување на материјалот. Во „Три мечки“ повторувањето и реквизитите од сказната се претвораат во принцип на кадар, движење и видлива организација. Во „Три дебелковци“ гротескното тело, циркуската структура и политичката алегорија добиваат анимациска концентрација преку стилизација, простор и ритам. Во „Сказна за златното петле“ веќе преработениот фолклорен материјал на Пушкин се пренесува во нова визуелна и звучна организација, при што чудесното, иронијата и темата на власта остануваат меѓусебно поврзани. Во сите три случаи, анимацијата не додава слика врз готов текст; таа повторно ја организира смислата преку ритам, простор, тело, монтажен тек и визуелна метаморфоза.

Кај Прокопиев фолклорот функционира како активна културна меморија, внесена во современ, урбан, ироничен и интертекстуален контекст. Во „Кружно патување на сенката“ ритуалот на тагата, градскиот простор и симболиката на сенката се пренесуваат во визуелни точки, движења и сценски јазли. Во „Загадочноста на најблиското“ матрицата на скривањето и откривањето се развива преку просторот, погледот и односот меѓу видливото и невидливото. Во „Змијулче“ архетипот на змијата, немуштиот јазик и преминот меѓу човечкото и нечовечкото добиваат интимна, постфолклорна форма што филмот ја развива преку метаморфоза, гест, преод и ритам. Овие примери покажуваат дека адаптацијата кај

Прокопиев не зависи од наративна блискост по секоја цена. Пресудно е симболичкото јадро да најде нов медиумски облик.

Компаративната линија на дисертацијата ги поврза Шкловски и Прокопиев како две различни историски и поетички форми на преобразба на сказната. Кај Шкловски во преден план излегуваат постапката, видливоста на обликувањето, прекинот со автоматизираната перцепција и материјалната организација на сцената и сликата. Кај Прокопиев сказната се отвора кон интертекстуална игра, рефлексивност, урбан контекст, иронија и нестабилност на значењето. Разликата меѓу овие две линии ја потврдува една од главните тези на трудот: сказната може да опстои и во модернистичка поетика на формална дисциплина, и во постмодерна поетика на фрагментација, цитатност и жанровско поместување. Нејзината издржливост произлегува од способноста да се вградува во нови уметнички структури.

Поглавјето за теоријата на адаптацијата и за идеолошкиот контекст на сказната ја прошири оваа теза. Јазикот на верноста се покажа недоволен за објаснување на односот меѓу текстот, сценариото и филмот, особено кај жанр што уште од своето потекло живее преку варијанти и повторни изведби. Сказната никогаш не преминува во нов медиум како неутрален материјал. Секој нов облик ја поставува во однос со воспитни, естетски, политички и културни очекувања. Во советскиот контекст чудесното, педагошкото, техничкото и идеолошкото се преплетуваат во специфична културна функција; во современиот македонски контекст архетипското, интимното и урбаното добиваат поинаков распоред. Адаптацијата, затоа, секогаш е и културно позиционирање.

Компаративниот и интердисциплинарниот пристап овозможи да се опише ова движење. Фолклористиката ја објаснува варијантноста и изведбеноста на сказната; наратологијата ги следи функциите, повторувањата и организацијата на дејството; филмската и интермедијалната анализа го покажуваат преминот кон кадар, ритам, движење, звук и визуелна метаморфоза. Нивното вкрстување овозможи да се опише како функцијата станува сцена, како повторувањето станува ритам, како симболот станува визуелен знак, како внатрешната состојба станува гест. Во оваа перспектива сценариото заслужува посистематско место и во книжевната наука и во филмските студии, особено кога станува збор за анимацијата.

На рамниште на научниот придонес, дисертацијата предлага модел за следење на сказната низ повеќе последователни медиумски и поетички етапи. Наместо да ја сведува

адаптацијата на однос извор–преработка, трудот ја разгледува како низа преобразби во кои фолклорниот образец минува низ усност, запис, авторска книжевност, сценарио и анимиран филм. Со тоа се отвора можност сказната да се чита како подвижна структура: стабилна во своите препознатливи функции и мотивски јадра, но отворена кон различни историски, идеолошки и медиумски обликувања.

Вториот придонес се однесува на местото на сценариото. Трудот го поставува сценариото како централна аналитичка категорија во проучувањето на интермедијалниот премин. Тоа не е само технички документ меѓу книжевниот текст и филмот, туку форма во која веќе започнува визуелното, ритмичкото и монтажното преуредување на материјалот. Во таа смисла, сценариото овозможува да се следи моментот кога функцијата станува сцена, симболот станува визуелен знак, а сказновното дејство почнува да се организира како потенцијална анимирана форма.

Третиот придонес произлегува од компаративната поставеност на трудот. Дијалогот меѓу рускиот модернизам и македонскиот постмодернизам покажува дека фолклорниот образец може да се преобразува во различни поетички системи, без да ја изгуби својата препознатлива енергија. Кај Шкловски сказната се обновува преку постапката, очудувањето, ритамот и визуелната дисциплина; кај Прокопиев преку интертекстуалноста, урбаната фантастика, иронијата и постмодерното отворање на значењето. Во двата случаи анимираниот филм се потврдува како релевантно подрачје за книжевно-теориска анализа, а не како споредeн визуелен производ.

Овие согледби отвораат и неколку понатамошни истражувачки насоки. Моделот што го предложи трудот може да се примени врз други медиумски премини на сказната: театарски адаптации, графички романи, телевизиски серии, дигитални анимации и интерактивни форми. Посебен простор за идни истражувања отвора македонскиот фолклор надвор од корпусот на Прокопиев, особено во однос на современите авторски преработки, детската литература и независната анимација. Понатаму, сценариото заслужува посебно архивско и поетичко проучување, бидејќи често останува невидлива форма меѓу книжевниот текст и филмот. Таквата насока би овозможила попрецизно да се следи моментот кога раскажувачкиот материјал првпат добива визуелна, звучна и ритмичка организација. Така истражувањето на фолклорот може да се прошири кон современите

аудиовизуелни и дигитални култури, задржувајќи ја врската со историската поетика на сказната.

Во целината на трудот, анимираниот филм се покажа како една од современите уметнички средини во кои сказната повторно ги поврзува зборот, звукот, ритамот, сликата, движењето и просторот. Ова се надоврзува на согледувањето на Пол Велс дека „анимацијата по својата природа е синергиска форма што ги вкрстува различните уметнички и дисциплинарни подрачја“ (Wells, 2019: 14). За ова истражување, сепак, анимацијата е важна и поради нешто друго. Таа му дава на сказновниот материјал нова телесност: го прави видлив онаму каде што текстот сугерира, го придвижува она што во расказот е структурно назначено и му дава ритам на она што во усната традиција живеело преку кажување и повторување.

Гледано во целост, дисертацијата покажува дека виталноста на сказната не лежи во зачувувањето на еден првичен облик. Таа лежи во способноста на образецот да трае преку промена: да влезе во запис, да стане авторски текст, да се распореди како сценарио и да се преобрази во слика, звук и движење. Интермедијалната адаптација на фолклорот затоа не открива само историја на пренос, туку историја на постојано создавање. Сказната останува современа не затоа што се повторува, туку затоа што секој нов медиум ја принудува повторно да ја пронајде својата форма.

БИБЛИОГРАФИЈА:

Кирилични единици:

Андоновски, Венко. „Постмодерни праски.“ Стожер, бр. 23-24 (јули–август 1998): 34.

Аристотел. *За поетиката*. Превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Македонска книга, 1979.

Ахматова, Анна А. „Последняя сказка Пушкина.“ Во О Пушкине: Статьи и заметки, 10-34. Москва: Книга, 1989.

Бошковски, Петар Т. Предговор во Лудо лето, од Димитар Солев. Скопје: Наша книга, 1988.

Буткова, Ольга Владимировна. *Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века*. Дис. канд. наук: 24.00.01 Теория и история культуры. Москва, 2013.

Вангелов, Атанас. *Решето*. Скопје: Наша книга, 1983.

Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989.

Голубева, О. Д. Горький-издатель. Москва: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1968.

Жанайдаров, Даулет Е. „Сценарий Виктора Шкловского «Капитанская дочка» (1928 г.): стратегии актуализации классики.“ Во Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности: материалы одиннадцатой международной конференции студентов и аспирантов (14-15 апреля 2017 г., Санкт-Петербург), 71-78. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.

Зоркая, Нея. 1997. „Брак втроем - советская версия.“ Искусство кино 5: 89-97.

Иванов, Жарко. „Креативната трансформација на Скопје: од Кружно патување на сенката на Д. Солев преку уметничката бајка до анимиран филм.“ Во Урбаниот профил на Скопје. Скопје: ИМЛ, 2023.

Икономов, Васил. Сборник от старо-народни песни и обичаи в Дебърско и Кичевско, Западна Македонија. Софија: Печатница „Македонија“, 1893.

Караџић, Вук Стефановић. Српске народне приповијетке. Беч: У штампарији јерменскога манастира, 1853.

Караџиќ, Вук Стефановиќ. „Предговор.“ Во Српске народне приповетке. Београд, 1937.

Конески, Блаже. Сказни и сторенија. Скопје: Кочо Рацин, 1954.

Котеска, Јасна. Постмодернистички литературни студии. Скопје: Македонска книга, 2002.

Коцевски, Данило. „Критиката како заблуда“ (предизвиците на текстуалноста). Скопје: Македонска книга, 1988.

Коцевски, Данило. Поетика на постмодернизмот. Скопје: Култура, 1989.

Кравцов, Н. И., и С. Г. Лазутин. Русское устное народное творчество. Москва: Издательство „Высшая школа“, 1977.

Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Москва: Наука, 1979.

Лотман, Јурij М., и Јурij Г. Цивјан. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

Лотман, Ю. М. „О семиосфере.“ Труды по знаковым системам 17 (1984): 5-23.

Лотман, Ю. М. „Семиотика кино и проблемы киноэстетики.“ Во Об искусстве, 288-373. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998.

Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.

Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970.

Маринчевска, Надежда. Анимационните хибриди. София: Титра, 2015.

Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы. Москва: Наука, 1990.

Мелетинский, Е. М. „Миф и сказка.“ Во: Фольклор и этнография. Ленинград: Наука, 1970, 139-148.

Мутья, Н.Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. Москва: Алетейя, 2010.

Наневски, Душко. Волшебниот свет на Шехерезада. Скопје: Култура, 1992.

Олеша, Юрий Карлович. Три толстяка. Свыше семидесяти иллюстраций Леонида Владимирского. Санкт-Петербург: СЗКЭО, 2022.

Опачић, Зорана З. Поетика Бајке Гроздане Олујић. Београд: Учитељски факултет – Универзитет у Београду, 2011.

Пащенко, Михаил В. „Сказка-ложь и сказка-правда: христианская легенда Пушкина („Сказка о золотом петушке“).“ Во Сюжет для мистерии, 516-546. Москва: Водолей, 2018.

Пенушлиски, Кирил. Народни приказни. Скопје: „Кочо Рацин“, 1964.

Пенушлиски, Кирил. „Автобиографија на Марко К. Цепенков.“ Македонски јазик IX, бр. 1-2 (1959).

Пенушлиски, Кирил. За народните приказни. Скопје: Матица, 2004.

Пенушлиски, Кирил. Македонски фолклор. Скопје: Матица, 2004.

Погосян, Елена. „К проблеме значения символа ‘Золотой петушок’ в сказке Пушкина.“ Во В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана, отв. ред. Е. Пермяков, 98–107. Тарту: Эйдос, 1992.

Поленаковиќ, Харалампие. Страници од македонската книжевност. Скопје: Кочо Рацин, 1952.

Прокопиев, Александар, и Христо Петрески. „Без поза за новата проза.“ Разгледи XXVIII (април 1986): 337-339.

Прокопиев, Александар. „Господ и ѓаволот во македонската сказна", Спектар бр. 1, 1983, стр. 126-132.

Прокопиев, Александар. „Градот и урбаното во новиот македонски расказ и влијанијата од современата светска проза.“ Книжевен контекст 2 (1996): 182.

Прокопиев, Александар. Едно можно табеларно претставување на фантастичните елементи во македонската сказна. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1985.

Прокопиев, Александар. „Магиски ритуал.“ Спектар 3 (1984): 135-153.

Прокопиев, Александар. „Методологија на бележење на сказните (врз примерите на Верковиќ, Шапкарев и Цепенков).“ Контекст 3 (1999): 119-125.

Прокопиев, Александар. „Определување на терминот сказна, бајка или волшебна приказна?“ Спектар XII, бр. 23–24 (1994): 197-204.

Прокопиев, Александар. *Патување на сказната*. Скопје: Магор, 1997.

Прокопиев, Александар. *Слово за змијата*. Скопје: Македонска книга, 1992.

Прокопиев, Александар. *Ars Amatoria*, Скопје; Мелбурн: Матица македонска, 1997.

Прокопиев, Александар. *Младиот мајстор на играта*, Скопје: Млад борец, 1983.

Прокопиев, Александар. *...или...*, Скопје: Млад борец, 1987.

Прокопиев, Александар. *Пловидба кон југ*. Скопје: Наша книга, 1987.

Прокопиев, Александар. *Младиот мајстор на играта*, *...или...*, *Пловидба кон југ*. Скопје: Антолог, 2025.

Пропп, В. Я. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928.

Пропп, В. Я. *Русская сказка*. Москва: Лабиринт, 2000.

Прохоров, Александр. „Три Буратино: эволюция советского киногероя.“ Во Веселые человечки: культурные герои советского детства, сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий и М. Майофис, 153-180. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.

Пушкин, А. С. *„Сказка о золотом петушке.“* 1835.

Саздов, Томе. *Усна народна книжевност*. Скопје: Детска радост, 1997.

Смилевски, Веле. *Скопски раскази*: избор. Скопје: Мисла, 1988.

Солев, Димитар. *Кружно патување на сенката*. Во Одбрани дела. Скопје: Наша книга, 1988.

Тодоровски, Гане. Со збор кон зборот: студии и критики. Скопје: Наша книга, 1985.

Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Серия первая: Произведения. Т. 8: Педагогические статьи, 1860-1863. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1936.

Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 21: Новая азбука и Русские книги для чтения. 1874-1875. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

Толстой, Лев Н. *"Три медведя"* 1875. Во Собрание сочинений в 22 т., т. 10. Москва: Художественная литература, 1982.

Трюфо, Франсоа. *Хичкок & Трюфо*, София: Колибри, 2005.

Тынянов, Ю. Н. „Ода как ораторский жанр." Во Поэтика. История литературы. Кино, 227–252. Москва: Наука, 1977.

Урошевиќ, Влада. „Книжевните сродници на Цепенков." Во Книжевните сродници на Цепенков, 39–56. Скопје: МАНУ, 2021.

Уткин, А. Ф. „Художник в историческом фильме." Во Советский исторический фильм, под ред. Е. Вейсмана, 61–73. Москва: Госкиноиздат, 1939.

Цветановски, Саво. *Антологија на македонскиот постмодернистички расказ*. Скопје: Наша книга, 1990.

Шапкарев, Кузман. *Сборникъ отъ Болгарски народни умотворения*. Част прва, книга I. София, 1891.

Шелева, Елизабета. *Компаративна поетика*. Скопје: Феникс, 1996.

Шкловский, Виктор Б. Воскрешение слова. Санкт-Петербург: тип. З. Соколинского, 1914.

Шкловский, Виктор Б. „Как ставить классиков." Советский экран, бр. 33, 16 август 1927, 10.

Шкловский, Виктор Б. Капитанская дочка: комментированный сценарий. Машинопис, без дата.

Шкловский, Виктор Б. Капитанская дочка: комментированный сценарий. Москва: Теакиноиздат, 1929.

Шкловский, Виктор Б. Минин и Пожарский: киносценарий. Москва: Госкиноиздат, 1939.

Шкловский, Виктор Б. „Письмо в редакцию.“ Литературная газета, 2 јануари 1937.

Шкловский, Виктор Б. „Сценарий ‘Капитанская дочка’.“ Искусство кино 2 (1937): 47.

Шкловский, Виктор Б. „Характер в сценарии исторического фильма.“ Во Вопросы кинодраматургии, вып. 1, 207–211. Москва, 1954.

Шкловский, Виктор Борисович. За сорок лет: Статьи о кино. Москва: Искусство, 1965.

Шкловский, Виктор Борисович. Как писать сценарии. Москва–Ленинград: ГИХЛ, 1931.

Шкловский, Виктор Борисович. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923.

Шкловский, Виктор Борисович. Моталка: О киноремесле. Книжка не для кинематографистов. Москва: Кинопечать, 1927.

Шкловский, Виктор Борисович. Третья фабрика. Москва: Артель писателей „Круг“, 1926.

Шкловский, Виктор Борисович. Эйзенштейн. 2-е изд. Москва: Искусство, 1976.

Шкловский, Виктор. Zoo, или Письма не о любви. Москва: Азбука-классика, 2009.

Шкловский, Виктор. Гамбургский счет. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1928.

Шкловский, Виктор. За 60 лет: Работы о кино. Москва: Искусство, 1985.

Шкловский, Виктор. „Искусство как прием.“ В: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I и II, 101–114. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919.

Шкловский, Виктор. „Искусство как приём.“ Во Сборники по теории поэтического языка, вып. II, 3–14. Петроград, 1917.

Шкловский, Виктор. *О теории прозы*. Москва: Федерация, 1929.

Шкловский, Виктор. „Поэзия и проза в кинематографии.“ Во Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино», 2. изд., 90–92. Под общ. ред. Р. Д. Копыловой. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2001.

Шкловский, Виктор. *Развертывание сюжета*. Петроград: Издание ОПОЯЗ. 1921.

Шкловский, Виктор. *Тристрам Шенди, Стерна и теория романа*. Петроград: ОПОЯЗ, 1921.

Шкловский, Виктор. *„Золотой петушок“* (по мотивам сказки Пушкина). Режиссерский сценарий 3 части. Киностудия „Союзмультфильм“, 1966.

Шкловский, Виктор. Монтажный лист/Сценарий звукового мультфильма „Три медведя“

Шкловский, Виктор. „Три толстяка“ /черновой вариант сценария/

Эйзенштейн, С. М. „Дисней.“ Во Проблемы синтеза в художественной культуре, 209–268. Москва: Наука, 1985.

Эйзенштейн, С. М. „Монтаж аттракционов“. Во: Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. Москва: Искусство, 1964, 269–273.

Якобсон, Роман. 1921. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Виктор Хлебников. Прага: Политика.

Якобсон, Роман. Работы по поэтике. Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспаров. Москва: Прогресс, 1987.

Латинични единици:

Ajanović, Midhat. Animation in Croatia: Zagreb School and Beyond. Boca Raton, FL: CRC Press, 2025.

Andrew, J. Dudley. Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Arnim, Achim von. Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Edited by Reinhold Steig and Herman Grimm. Vol. 3 of Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Stuttgart and Berlin: J. G. Cotta’sche Buchhandlung, 1904.

Bacchilega, Cristina. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.

Bakhtin, M. M. Speech Genres and Other Late Essays. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bakhtin, M. M. “Discourse in the Novel.” In The Dialogic Imagination: Four Essays, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 259–422. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bakhtin, M. M. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel.” In The Dialogic Imagination: Four Essays, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 84–258. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoevsky’s Poetics. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Barry, Iris. “Film Notes. Part 1: The Silent Film.” Bulletin of the Museum of Modern Art 16, no. 2/3 (1949): 1–68.

Barth, John. “The Literature of Exhaustion.” In The Friday Book: Essays and Other Nonfiction, 62–76. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1984.

Barthes, Roland. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” New Literary History 6, no. 2 (1975): 237–272.

Barthes, Roland. “The Death of the Author.” In Image–Music–Text, selected and translated by Stephen Heath, 142–148. New York: Hill and Wang, 1977.

Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Bauman, Richard. “Verbal Art as Performance.” American Anthropologist 77, no. 2 (1975): 290–311.

Ben-Amos, Dan. “Toward a Definition of Folklore in Context.” In Toward New Perspectives in Folklore, edited by Américo Paredes and Richard Bauman, 3–15. Austin: University of Texas Press, 1972.

Benjamin, Walter. The Origin of German Tragic Drama. Translated by John Osborne. London: NLB, 1977.

Benjamin, Walter. “Paris, the Capital of the Nineteenth Century.” In Selected Writings, Volume 3: 1935–1938, edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

Bergson, Henri. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic. Authorized trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. New York: Macmillan, 1911.

Bergson, Henri. Le rire: essai sur la signification du comique. Paris: Félix Alcan, 1900.

Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Vintage Books, 1976.

Bloch, Ernst. The Principle of Hope. Vol. 1. Translated by Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

Bobrowska, Olga, Michał Bobrowski, and Bogusław Zmudziński, eds. Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History. Kraków: AGH University of Science and Technology Press, 2019.

Bogdanović, Žika. Braća Grim: “Sabrane bajke.” Beograd: Jugoslavija, 1979.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Borowiec, Piotr. Animated Short Films: A Critical Index to Theatrical Cartoons. Lanham, Maryland; London: The Scarecrow Press, 1998.

Bošković-Stulli, Maja. Usmena književnost nekad i danas. Beograd: Prosveta, 1983.

Brown, Deming. Soviet Attitudes Toward American Writing. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

Bryant, Nathaniel Heggins. “Klondike on the Moskva: Lev Kuleshov, the Jack London Short Story, and the Chamber Film.” Studies in Russian and Soviet Cinema 13, no. 1 (2019): 1–19.

Burch, Noël. Theory of Film Practice. Translated by Helen R. Lane. New York: Praeger, 1973.

Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1999. Originally published 1990.

Caillois, Roger. “De la féerie à la science-fiction.” In Anthologie du fantastique, 7–24. Paris: Gallimard, 1966.

Calvino, Italo. Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti. Torino: Einaudi, 1956.

Casanova, Pascale. “Literature as a World.” New Left Review 31 (January–February 2005): 71–90.

Cassirer, Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 2: Mythical Thought, New Haven: Yale University Press, 1955.

Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

Chion, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Signs 1, no. 4 (Summer 1976): 875–893.

Cocchiara, Giuseppe. The History of Folklore in Europe. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.

Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses).” In Monster Theory: Reading Culture, 3–25. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Conrad, Joseph L. “Male Mythological Beings Among the South Slavs.” SEEFA Journal 6, no. 1 (2001): 14–20.

Cowen, Eleanor. Animation Behind the Iron Curtain. New Barnet: John Libbey Publishing; Bloomington: Indiana University Press, 2020.

de Certeau, Michel. The Practice of Everyday Life. Translated by Steven Rendall. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

de Man, Paul. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2nd ed., rev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Deleuze, Gilles. Cinema 1: The Movement-Image. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Drdarski, Mirjana. Narodna bajka u modernoj književnosti. Beograd: Nolit, 1978.

Dundes, Alan. The Meaning of Folklore. Logan: Utah State University Press, 2007.

Dundes, Alan. “What Is Folklore?” In The Study of Folklore, edited by Alan Dundes, 1–3. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965.

Dyer, Richard. The Matter of Images: Essays on Representations. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002.

Eagle, Herbert. Russian Formalist Film Theory. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1981.

Eco, Umberto. Reflections on The Name of the Rose. Translated by William Weaver. London: Secker & Warburg, 1985.

Eichenbaum, Boris. “Problems of Cinema Stylistics.” In Russian Formalist Film Theory, edited by Herbert Eagle, 55–80. Ann Arbor: University of Michigan Slavic Publications, 1981.

Eisenstein, Sergei, Vsevolod Pudovkin, and Grigori Alexandrov. “A Statement.” 1928.

Eisenstein, Sergei. Film Form: Essays in Film Theory. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

Eisenstein, Sergei. The Film Sense. Translated and edited by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942.

Elleström, Lars. 2021. “The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations.” In Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media, edited by Lars Elleström, 3–91. Cham: Palgrave Macmillan.

Elliott, Kamilla. Rethinking the Novel/Film Debate. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Even-Zohar, Itamar. “Laws of Literary Interference.” Poetics Today 11, no. 1 (1990): 53–72.

Finnegan, Ruth. Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

Foucault, Michel. “The Order of Discourse.” In Untying the Text: A Post-Structuralist Reader, edited by Robert Young, 48–78. Boston, London, and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Freud, Sigmund. “Creative Writers and Day-Dreaming” (1908). In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 9, Jensen’s “Gradiva” and Other Works, 141–153. London: Hogarth Press, 1959.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia.” In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 14, On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, 237–258. Edited and translated by James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1957.

Freud, Sigmund. “The ‘Uncanny.’” In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 17 (1917–1919), translated and edited by James Strachey, 219–256. London: Hogarth Press, 1955.

Furniss, Maureen. Art in Motion: Animation Aesthetics. London: John Libbey, 1998.

Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. 2nd rev. ed. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Crossroad, 1989.

Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.

Genette, Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Genette, Gérard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gilić, Nikica. Predavanja o filmskom modernizmu. Zagreb: Leykam international, 2024.

Giżycki, Marcin. “Animation since 1980: A Personal Journey.” In Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb, edited by Franziska Bruckner, Nikica Gilić, Holger Lang, Daniel Šuljić, and Hrvoje Turković, 3–9. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Goffman, Erving. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963.

Greimas, A. J. Structural Semantics: An Attempt at a Method. Translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.

Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. Kinder und Hausmärchen. 7. Aufl. 2 Bde. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857.

Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. Kinder- und Haus-Märchen. Bd. 1. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.

Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition. Edited and translated by Jack Zipes. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.

Groys, Boris. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Translated by Charles Rougle. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Haase, Donald. "Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales." Merveilles & Contes 7, no. 2 (1993): 383–402.

Halbwachs, Maurice. The Collective Memory. Translated by Francis J. Ditter, Jr. and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980.

Hames, Peter. Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Harvey, David. "The Right to the City." New Left Review 53 (September–October 2008): 23–40.

Hellman, Ben. "Tolstoy's 'The Three Bears': The Metamorphosis of an English Tale into a Russian National Myth." In Russian National Myth in Transition: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XIV, 163–172. Tartu: Acta Slavica Estonica VI, 2014.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London and New York: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York and London: Methuen, 1985.

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Iles, Anthony. Viktor Shklovsky in the Film Factory. London: Mute Books, 2015.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.

Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. London and New York: Methuen, 1981.

Jacobs, Joseph. English Fairy Tales. London: David Nutt, 1890.

Jacques, Juliet. “By the Law (Web Exclusive).” Cineaste 36, no. 4 (Fall 2011).

Jakobson, Roman. “Linguistics and Poetics.” In Style in Language, edited by Thomas A. Sebeok, 350–377. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation.” In On Translation, edited by Reuben Arthur Brower, 232–239. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.

Jakobson, Roman. “On Russian Fairy Tales.” In Selected Writings, IV: Slavic Epic Studies, 82–100. The Hague and Paris: Mouton, 1966.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Jolles, André. Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke. London and New York: Verso, 2017.

Kleist, Heinrich von. “On the Marionette Theatre.” First published in Berliner Abendblätter, 1810. English translation by Kevin J. M. Keane, 2012.

Kracauer, Siegfried. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press, 1960.

Kracauer, Siegfried. “The Mass Ornament.” In The Mass Ornament: Weimar Essays, translated and edited by Thomas Y. Levin, 75–88. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Krasztev, Peter. “Na tragu progutalog vremena (Kako dekonstruise jedan Istocnjak?)”, Mostovi 110, sv. II (juli 1997). Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije.

Kristeva, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kristeva, Julia. “Word, Dialogue and Novel.” In Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, edited by Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, 64–91. New York: Columbia University Press, 1980.

Lary, N. M. Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

Lefebvre, Henri. La production de l’espace. Paris: Anthropos, 1974.

Leitch, Thomas M. Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

Leitch, Thomas. “Adaptation Studies at a Crossroads.” Adaptation 1, no. 1 (2008): 63–77.

Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

Lotman, Yuri M. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Lyotard, Jean-François. The Differend: Phrases in Dispute. Translated by Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Lüthi, Max. Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Lüthi, Max. The European Folktale: Form and Nature. Translated by John D. Niles. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Lüthi, Max. The Fairytale as Art Form and Portrait of Man. Translated by Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

McFarlane, Brian. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McHale, Brian. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987.

Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception. Translated by Colin Smith. London: Routledge, 2002.

Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

Metz, Christian. Language and Cinema. Translated by Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague and Paris: Mouton, 1974.

Meyerhold, Vsevolod. Meyerhold on Theatre. Edited and translated by Edward Braun. London: Methuen, 1969.

Mohamed, Fauzi Naeim, and Nurul Lina Mohd Nor. “Puppet Animation Films and Gesture Aesthetics.” Animation 10, no. 2 (2015): 102–118.

Muhić, Ferid. “Granice uma u filozofiji postmoderne.” In Postmoderna, Treći program, br. 61. Sarajevo: Radio Sarajevo, 1988.

Munitić, Ranko. Estetika animacije. Beograd: Filmski centar Srbije; Fakultet primenjenih umetnosti, 2007.

Murphy, Terence Patrick. From Fairy Tale to Film Screenplay: Working with Plot Genotypes. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

Murray, Kathleen. “To Have and Have Not: An Adaptive System.” In True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity, edited by Colin MacCabe, Kathleen Murray, and Rick Warner, 91–113. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Nodelman, Perry. Words About Pictures: The Narrative Art of Children’s Picture Books. Athens: University of Georgia Press, 1988.

Novalis. Notes for a Romantic Encyclopaedia. Albany: SUNY Press, 2007.

Olrik, Axel. “Epic Laws of Folk Narrative.” Translated by Jeanne P. Steager. In The Study of Folklore, edited by Alan Dundes, 129–141. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965.

Ong, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London and New York: Methuen, 1982.

Parry, Milman. “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style.” Harvard Studies in Classical Philology 41 (1930): 73–147.

Pasolini, Pier Paolo. “La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura».” In Empirismo eretico, 188–197. Milano: Garzanti, 1972.

Pavličić, Pavao. „Klasifikacija usmene i klasifikacija umetničke književnosti.“ In Književna geneologija. Zagreb: Liber, 1983.

Petkovska, Nada. “Postmodernism in Macedonian Literature.” In Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe. Katowice, 1996.

Pirkova-Jakobson, Svatava. “Introduction.” In Morphology of the Folktale, by V. Propp, xi–xxiii. Bloomington, IN: Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, 1958.

Pugh, Tison, and Susan Aronstein, eds. The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” Intermédialités / Intermediality 6 (2005): 43–64.

Ray, R. B. “The Field of Literature and Film.” In Film Adaptation, edited by James Naremore, 38–53. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

Robinson, Chris. Earmarked for Collision: A Highly Biased Tour of Collage Animation. Boca Raton; London; New York: CRC Press, 2024.

Sanders, Julie. Adaptation and Appropriation. London: Routledge, 2006.

Sputnitskaya, Nina Yu. “Soviet Puppet Cinema of the 1930s: from Avant-Garde to Mainstream.” Vestnik VGIK I Journal of Film Arts and Film Studies 8, no. 3 (2016): 8–18.

Stam, Robert. Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA: Blackwell, 2005.

Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” In Film Adaptation, edited by James Naremore, 54–76. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

Stam, Robert. “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.” In Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, 1–52. Malden, MA: Blackwell, 2005.

Steel, Flora Annie. English Fairy Tales. London: Macmillan, 1918.

Steiner, Peter. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

Tatar, Maria. The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

Tatar, Maria. The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Tatar, Maria. “Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative.” Western Folklore 69, no. 1 (2010): 55–64.

Taylor, Richard, уред. The Poetics of Cinema (Russian Poetics in Translation, vol. 9). Oxford: RPT Publications, 1982.

Tiffin, Jessica. Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

Todorov, Tzvetan. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Translated by Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Todorov, Tzvetan. “The Origin of Genres.” Translated by Richard M. Berrong. New Literary History 8, no. 1 (Autumn 1976): 159–170.

Toelken, Barre. The Dynamics of Folklore. Logan: Utah State University Press, 1996.

Tsivian, Yuri. Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Gemona: Le Giornate del Cinema Muto, 2004.

Turner, Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

Tylor, Edward B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom. Vol. 1. London: John Murray, 1871.

Verstraten, Peter. “Between Attraction and Narration: Early Film Adaptations of Fairy Tales.” RELIEF 4, no. 2 (2010): 237–251.

von Franz, Marie-Louise. The Interpretation of Fairy Tales. Rev. ed. Boston and London: Shambhala, 1996.

Warner, Marina. From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers. London: Vintage, 1995.

Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Methuen, 1984.

Wells, Paul. Animation: Genre and Authorship. London: Wallflower, 2002.

Wells, Paul. Understanding Animation. London and New York: Routledge, 1998.

Wells, Paul. “Animation in the Gallery and the Gestalt: György Kovásznai and William Kentridge.” In Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb, edited by Franziska Bruckner, Nikica Gilić, Holger Lang, Daniel Šuljić, and Hrvoje Turković, 11–28. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Whelehan, Imelda. “Adaptations: The Contemporary Dilemmas.” In Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 1–17. London: Routledge, 1999.

Wolf, Werner. “Intermediality.” In Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London and New York: Routledge, 2005.

Zipes, Jack, ed. Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture. New York: Viking, 1994.

Zipes, Jack. Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

Zipes, Jack. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2006.

Zipes, Jack. Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry. New York: Routledge, 1997.

Zipes, Jack. The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films. New York: Routledge, 2011.

Zipes, Jack. The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

Zipes, Jack. When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition. New York: Routledge, 2007.

Zipes, Jack. “Breaking the Disney Spell.” In The Classic Fairy Tales, edited by Maria Tatar, 332–352. New York: W. W. Norton, 1999.

Zipes, Jack. “The Changing Function of the Fairy Tale.” The Lion and the Unicorn 12, no. 2 (1988): 7–31. Reprinted in Journal of the Fantastic in the Arts 8, no. 2 (30) (1997): 833–850.

Zumthor, Paul. Oral Poetry: An Introduction. Translated by Kathryn Murphy-Judy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Филмографија:

Вида и Добре (The Princess and the Shepherd). Режија: Владимир Лукаш. Сценарио: Владимир Лукаш, Александар Прокопиев, Жарко Иванов. Продукција: Flip Book Productions. Северна Македонија, 2020, 8 мин.

Да фатиш крадец (To Catch a Thief). Режија: Алфред Хичкок. Сценарио: Џон Мајкл Хејс, според романот на Дејвид Доџ. Продукција: Paramount Pictures. САД, 1955, 107 мин.

Дом на Трубной (Куќа на улица Трубнаја / The House on Trubnaya). Режија: Борис Барнет. Сценарио: Бела Зорич, Виктор Шкловски, Николај Ердман, Анатолиј Мариенгоф, Вадим Шершеневич. Продукција: Межрабпом-Русь. СССР, 1928, 84 мин.

Змијулче (Snakelet). Режија: Кристина Стојановски, Крсте Господиновски. Сценарио: Жарко Иванов и Кристина Стојановски, според расказот на Александар Прокопиев. Продукција: Флип Бук. Северна Македонија, 2020, 10 мин.

Капитанская дочка (Капетановата ќерка / The Captain’s Daughter). Режија: Јурij Тарич. Сценарио: Виктор Шкловски, според А. С. Пушкин. СССР, 1928.

Конёк-Горбунок (Грбавото коњче / The Humpbacked Horse). Режија: Иван Иванов-Вано, Александра Снежко-Блоцкаја, Виктор Громов. Сценарио: Евгениј Помешчиков, Николај Рожков, според Петар Ершов. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1947.

Крылья холопа (Крилјата на крепосникот / Wings of a Serf). Режија: Јурај Тарич. Сценарио: Константин Шилдкрет, Виктор Шкловски, Јурај Тарич. Продукција: Совкино. СССР, 1926.

Кружно патување на сенката (Round Trip). Режија: Жарко Иванов. Сценарио: Александар Прокопиев. Анимација: Александар Зафировски. Музика: Оливер Јосифовски. Продукција: Флип Бук / Flip Book Productions. Македонија, 2013, 7 мин.

Љубов во тројка (Третья Мещанская / Bed and Sofa). Режија: Абрам Ром. Сценарио: Виктор Шкловски, Абрам Ром. СССР, 1927, 74 мин.

Мёртвый дом (Мртвиот дом / The House of the Dead). Режија: Василиј Фјодоров. Сценарио: Виктор Шкловски, Василиј Фјодоров. Продукција: Межрабпомфильм. СССР, 1932, 91 мин.

Минин и Пожарский (Минин и Пожарски / Minin and Pozharsky). Режија: Всеволод Пудовкин, Михаил Долер. Сценарио: Виктор Шкловски. Продукција: Мосфильм. СССР, 1939, 125 мин.

По закону (По закон / By the Law). Режија: Лев Кулешов. Сценарио: Виктор Шкловски, според расказот „Неочекуваното“ на Џек Лондон. Продукција: Трета фабрика Госкино. СССР, 1926.

Сказка о золотом петушке (Сказна за златното петле / The Tale of the Golden Cockerel). Режија: Александра Снежко-Блоцкаја. Сценарио: Виктор Шкловски, според А. С. Пушкин. Художник-постановщик: Виктор Никитин. Музика: Виталиј Гевиксман. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1967, 30 мин.

Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях (Приказна за мртвата царска ќерка и седумте богатири). Режија: Александра Снежко-Блоцкаја. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1951.

Сказка о попе и его работнике Балде (Сказна за попот и неговиот работник Балда). Режија: Пантелејмон Сазонов. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1940.

Сказка о попе и о работнике его Балде (Сказна за попот и неговиот работник Балда). Режија: Инеса Ковалевскаја. Сценарио: Ирина Крјакова, Инеса Ковалевскаја, според А. С. Пушкин. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1973.

Сказка о рыбаке и рыбке (Сказна за рибарот и рибата). Режија: Александар Птушко. Продукција: Мосфильм. СССР, 1937.

Сказка о рыбаке и рыбке (Сказна за рибарот и рибата). Режија: Михаил Цехановски. Сценарио: Михаил Волпин, според А. С. Пушкин. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1950.

Сказка о царе Салтане (Сказна за царот Салтан). Сценарио и режија: Валентина Брумберг, Зинаида Брумберг. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1943.

Сказка о царе Салтане (Сказна за царот Салтан). Режија: Иван Иванов-Вано, Лев Мильчин. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1984.

Снежная королева (Снежната царица / The Snow Queen). Режија: Лев Атаманов. Сценарио: Георгиј Гребнер, Лев Атаманов, Николај Ердман, според Ханс Кристијан Андерсен. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1957.

Три медведя (Три мечки / Three Bears). Режија: Марија Бендерска. Сценарио: Виктор Шкловски, според Л. Н. Толстој. Продукција: Мосфильм. СССР, 1938.

Три толстяка (Три дебелковци / Three Fat Men). Режија: Валентина Брумберг, Зинаида Брумберг. Сценарио: Виктор Шкловски, според Јуриј Олеша. Продукција: Союзмультфильм. СССР, 1963, околу 34 мин.

Турксиб (Стальной путь / Turksib). Режија: Виктор Турин. Сценарио: Ефим Арон, Александар Махарет, Виктор Турин, Виктор Шкловски. Продукција: Востоккино. СССР, 1929, 57 мин.

Човекот што садеше дрвја (The Man Who Planted Trees / L'homme qui plantait des arbres). Режија: Фредерик Бек. Сценарио: Фредерик Бек, според Жан Жионо. Канада, 1987, 30 мин.

ПОТВРДА

Потврдувам дека докторскиот труд со наслов **„Книжевна и визуелна адаптација на фолклорот (од фолклорен образец преку литературна трансформација до анимиран филм“** од кандидатот Жарко Иванов, е излекториран според правилата на Правописот на македонскиот јазик.

Скопје, 9.6.2025

Овластен лектор

м-р Душко Деспотовски

ОВЛАСТЕН ЛЕКТОР
Душко Деспотовски
28-835, Скопје, РСМ

РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА

Врз основа на член 10-а став (7) од Законот за употребата на македонскиот јазик, министерот за култура издава

ЛЕКТОРСКА ЛИЦЕНЦА
број 45

на

Душко Тоше Деспотовски
(Име, име на еден родител и презиме на носителот на лиценцата)

роден на година во Тетово, Република Македонија, со стручна подготовка Дипломиран професор по македонски јазик и диплома издадена на ден 7.11.2012 година од Државниот универзитет во Тетово.

На ден 30.8.2023 година носителот на лиценцата го положи испитот за добивање лекторска лиценца и се стекна со право за лекторирање.

Бр. УЛ 28 – 835
06 .09 . 2023 година
Скопје

МИНИСТЕР ЗА КУЛТУРА

Бисера Костадиновска-Стојчевска

М.П.